

الْأَبْدَابُ الْأَنْجَلِيَّةُ

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٩٣ شتاء ١٩٩٧ السنة الثالثة والعشرون

عدد منوم



الطباطبائي

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٩٣ شتاء ١٩٩٧ السنة الثالثة والعشرون

عدد منوع

المدير المسؤول

علي عقلة عرسان

رئيس التحرير :

فهر كيلاني

أمينة التحرير :

د. بشارة شعبان

هيئة التحرير :

د. جمال شحادة

د. ناديا خوست

د. عبد الله عبود

درفتون عطفة



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق

الاشتراك السنوي

« الآداب الأجنبية »

داخل قطر ١٠٠ ل.س

القطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س
أو ١٠ دولارات أميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س
أو ١٥ دولاراً أميركياً

النواير الرسمية داخل قطر ٢٠٠
ليرة سورية

النواير الرسمية في الوطن العربي
٢٥. ل.س أو ٢٠ دولاراً أميركياً

النواير الرسمية خارج الوطن
العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولاراً
أميركياً

اعفاء اتحاد الكتاب ٥ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تمني بنشر المواد المترجمة
من الأدب العالمي في مجالات
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها
من صنوف الأدب البدائي وكذلك
في مجالات النقد والبحث
الأدبي .

* توجه جميع المراسلات باسم
أمانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة
لا تعبّر بالضرورة عن رأي
المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة
لا ترد لاصحاحها سواء نشرت
أم لم تنشر .

دمشق - اشتراك المرة

ص . ب ٤٤٢

٦١١٧ - ٣٤٢

٤٣

٤٠

المراسلات

باسم أمانة التحرير

الأداراة

اتحاد الكتاب العرب



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رابط بديل
lisanerab.com

موقف

■ د. بشارة شعبان ■

في حديث عن المرحوم الياس بديوي قال وزير خارجية فرنسا السابق السيد هيرفيه دي شارييت: "لقد كان بديوي مترجماً ممتازاً، كانت لغته الفرنسية أنيقة ودقيقة وخلالية من الأخطاء وللنكتة، وقد صُعقت لسماع نبأ وفاته، إنها لخسارة كبيرة وأضاف: كان السيد بديوي عاكفاً على ترجمة أعمال بروست، وقد ترجم منها عشرة مجلدات، وما زال لديه مجلدان، وطبعاً قلة من الفرنسيين هم الذين يتجرؤون على مقاربة أعمال بروست ونادرون هؤلاء الذين يفهمونها، ولكن أن يعكف المرء على ترجمة هذه الأعمال فلا بد له أن يكون أدبياً ومفكراً وفناناً ومتجماً في الوقت نفسه".

لقد مضى المرحوم الياس بديوي كما مضى الكثيرون قبله بهدوء وصمت، وإذا كانت هذه هي شهادة وزير خارجية فرنسا السابق بترجمته، فيمكن لنا أن نعرف المستوى الرفيع الذي توصل إليه المرحوم بديوي في إتقانه للغة الفرنسية والعربية والترجمة منهما وإليهما، حين سمعت هذه الشهادة، تذكرة مترجماً آخر متميزاً عن اللغة الإنكليزية وإليها رحل وهو ما زال في عمر الورود وهو محمد ادريس الذي تميز بلغة انكليزية رائعة ولغة عربية متميزة وترجم الشعر والنشر وكان العمل المترجم قد أعيد كتابته من قبل مؤلفه بلغة أخرى، حين ترجم لي كتاب "الشعر والسياسة" سألني الكثيرون من هو

هذا المترجم، لم نسمع باسمه من قبل، و كنت قد تعرفت عليه في قسم اللغة الإنكليزية حين درسته وهو طالب في الدراسات العليا حيث وجدت فيه الباحث المتقن والمترجم الأمين واللغوي الماهر الذي يختار عباراته ومصطلحاته بغاية الدقة والحساسية والشفافية.

وتحضرني أيضاً أسماء أخرى من المתרגمين الموهوبين ولكن للأسف لم نضع هناك آلية تمكنا من الاستفادة من إمكاناتهم ومن التواصل معهم بشكل دائم مستمر لما فيه خير الترجمة والأدب، قد نتعرف على أحدهم بطريق الصدفة وقد يبقى مغموراً مدى الحياة ويذهب وتذهب طاقاته معه، أما أن نبني على أعمال بعضنا ويكملا كل من الآخر، ويعرف كل من الآخر بالحيز الذي يمتلكه ويبدع فيه فهذا مالم نتوصل إليه بعد.

لا شك أن الترجمة عمل دقيق وصعب، و مهمة هامة جداً من أجل التواصل بين الحضارات والشعوب، ولكن النظرة الدونية لعمل المתרגمين في عالم الفكر مازالت قائمة وما زالت الترجمة تعتبر إبداعاً من الدرجة الثانية أو الثالثة، ولكن الترجمة موقف من الكلمة المكتوبة تماماً كالإبداع، فالمترجم الحق هو الذي يستخدم عصارة معارفه وثقافته ومهاراته كي يبدع نصاً يضاهي به النص في اللغة التي كتب بها، والمترجم الحق هو الذي يحترم الكلمة والجملة وال فكرة لأنها كلفت جهداً وعناء، فلا يغفل أيّاً منها ولا يغير ولا يوارب لأن النص نسيج متقن الحياكة وإذا ما حاول المترجم تغيير كلمة هنا وأخرى هناك، قد يتسبب في فقدان هوية النص أو روحه أو لهجته أو رسالته، وأي نقص في معارف المترجم أو ثقافته يمكن أن ينعكس سلباً على النص، ولذلك فإن معارف المترجم وثقافته يجب أن تمتد عميقاً عبر حدود اللغتين.

وهو في كل لحظة من لحظات عمله بحاجة إلى أن يعبر عمله هذه الحدود بكثافة تشير إلى حاجة النص - من جهة وإلى تمكن المترجم من جهة أخرى - من أدق التفاصيل اللغوية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها من تفاصيل الحياة اليومية بما فيها من التقلبات السياسية والأمثلة الشعبية وما إلى ذلك.

والى يوم ووفاء لذكرة زميين مתרגمين مبدعين أرجو أن أقدم اقتراحًا بأن تتكاشف جهود جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب مع قسم الترجمة في وزارة الثقافة ومركز الترجمة والتعريب من أجل خلق مؤسسة مركزية فعالة تمتلك أرشيفاً لجميع المתרגمين وتقييماً دقيقاً لمجالات عملهم واللغات التي يتقنونها والقدرات التي يتميزون بها، بحيث تصبح مثل هذه المؤسسة مرجعاً ومصدراً ثراؤ لكل من يريد أن يجد مترجماً بأي اختصاص وبأي حقل من الحقول، ولاشك أن مثل هذه المؤسسة تتطلب ميزانية وعملاً جاداً بحيث تعيد للمترجم مكانته اللائقة وتحقق نوعاً من المركزية والتنسيق بين الجهات المختصة من أجل دراسة الأسباب والأهداف وراء اختيار عمل ماللترجمة، كما تصبح مثل هذه المؤسسة المصدر الذي يرفد المؤسسات والهيئات بالمحترف المناسب وحسب الاختصاص الدقيق المطلوب.

هناك في هذا القطر طاقات هائلة على صعيد الترجمة ولكنها طاقات مبعثرة لا تتنمي إلى هيئة معينة ولا يوجد تعاون وتنسيق بينها، ولذلك حين تود أي جهة أن تجد مترجماً في لغة ما أو حقل معين لا تعلم إلى أين تتجه. وحركة الترجمة في الوطن العربي ككل تعاني من هذا النوع من العشوائية حيث تترجم أعمال نتيجة خيارات شخصية دون دراسة الحاجة أو الواقع أو ذوق الجمهور أو الحركة العلمية والأدبية في العالم ويترجم العمل الواحد عدة مرات في بلدان مختلفة

وفي سنين مختلفة ولكن دون أن يعرف الخلف ماترجمه السلف أو الزميل المعاصر، ولاشك أننا نفتقر إلى هيئة عربية فعالة تقوم بدور المحرّض والموجّه للترجمة من اللغة العربية وإليها وتمتلك أرشيفاً كاملاً للمترجمين العرب وخبراتهم واحتصاصاتهم المختلفة وإنجازاتهم، وإن وجدت مثل هذه الهيئة فالتأكيد لا نعرف بها ولا هي تعرف كيفية الوصول إلى المترجمين.

وإذا ما أجاب البعض بأن مثل هذه الهيئات موجودة وقد تكون موجودة فعلاً في اتحادات الكتاب العربي وزارات الثقافة - أقول أنها موجودة ولكنها تفتقر إلى الفعالية وإلى التنسيق بين بعضها البعض داخل القطر الواحد فكيف على نطاق الوطن العربي الكبير، وهذا التنسيق أمر هام جداً كي تصبح حركة الترجمة حركة بناء هادفة نلمس نتائجها على الصعد العلمية والأدبية والتقنية.

ولاشك أننا كي نتوصل إلى خلق مؤسسة بهذه المواصفات علينا أن نتحلى بالموضوعية حيال أنفسنا وحيال الآخرين، فلا نضخم من شأن الأنماط ولا نقلل من شأن الآخر، وأن نعتبر أنفسنا حلقات متصلة يكمل كل منها الآخر من أجل تحقيق الهدف الأساسي لما فيه خير الحركة الأدبية والعلمية وخير مستقبل الوطن.

في هذا العدد المنوع من الأداب الأجنبية مقالات عن الترجمة وأخرى ترجمات لدراسات نقدية أو لقصص ولقصائد من لغات مختلفة إلى اللغة العربية، مع أنَّ هيئة التحرير تعمل على ممارسة دور فعال في اختيار النصوص وتتقىحها فإني أود أن أؤكد على الزملاء المترجمين أن يتمتعوا بالدقة والأناه في اختيار النص وترجمته وأن يلتزموا بما دعت إليه هيئة التحرير مراراً من شروط تتعلق بجدية

الترجمة بوضع ضوابط تُقاس على ضوئها جودة الترجمة وكفاءة المترجم من أمانة علمية ومن تزويد هيئة التحرير بالنص الأصلي ومن القيام بالترجمة المباشرة وتجنب الترجمة من لغة ثالثة، أعتقد أن السؤال الوجيه الذي يجب أن يطرحه المترجم على نفسه هو: (لماذا أترجم هذا النص؟ بالنسبة للقارئ فإنه عندما يتوجه لقراءة عمل مترجم فإنه يتطلع إلى القيام برحلة إلى عالم مجهول لا يعرف به وهو يتخذ من المترجم دليلاً إلى المتعة والفائدة أثناء مثل هذه الرحلة)، أما المترجم فيجب أن تتملكه الرغبة نفسها في مشاطرة القراء الذين قد لا يتقنون هذه اللغة، متعة قراءة هذا النص والفائدة التي قد يجذبونها منه، فليس الهدف فقط تجميع كم من النصوص وإصدار أعداد من المجلة، ولكن الهدف هو تقديم مجلة نوعية للقارئ وإطلاعه على خيرة ما أبدعته البشرية في الأنواع الأدبية كافة.

فالمترجم هو ذاك الأديب الذي اختار لنفسه أن يكون جسر التواصل بين الثقافات، واللغات والبشر ومكافأته تكمن دائمًا في مراقبة كثافة الحركة على هذا الجسر، وغنى العلاقات التي ما كانت موجودة لولاه، وعمله بهذا ثمين جداً قد لا يتمكن الآخرون من تقدير قيمته واكتشاف أثره الذي قد لا يتبيّن إلا للأجيال القادمة، فتحية للمתרגمسين الذين هم جنود مجهولين للتواصل العلمي والتكنولوجي والأدبي والثقافي بين الأمم آملين أن يحقق لهم القرن القادم ما عجز هذا القرن عن تحقيقه.



المقال :

١. الترجمة بين الأصالة والدلالة - د. فؤاد عبد المطلب.
٢. فن الترجمة - عبد الوهاب مدور.
٣. النقد الموضوعاتي - تأليف ميشيل كولو - ت: د. غسان السيد
٤. من العلم إلى الأدب .تأليف رولان بارت . ت. د. منذر عياشي
٥. القصيدة الغنائية الحداثية. بقلم غراهام هاو. ت. عيسى سمعان
٦. عناصر المفارقة: من كتاب ميوبيك: بوصلة المفارقة،
ت. د. محمود خضر خربطي و د. خالد سليمان
٧. أنبياء في وطنهم بقلم: يرينا ستريلكونا. ت. د. عاطف أبو جمرة
٨. مختارات من شعر الشاعر الألماني هاينريش هانليه. ت. د. عبده
عبد

الترجمة بين الأصالة والدلالة

■ د. فؤاد عبد المطلب ■

أدت الترجمة دوراً علمياً وثقافياً فعالاً عبر التاريخ الإنساني، إذ أنها قامت على نحو أساسي بربط الماضي بالحاضر، كما أنها قربت بين ثقافات العالم وأسهمت في تعزيز التفاعل الحضاري العالمي، فقد تم تناقل تراث الحضارات الكبيرة على مر السنين بفضل ترجمته إلى لغات أمم مختلفة وعبوره إلى ثقافات ليصل إلينا اليوم فيثري مختلف جوانب حياتنا المعاصرة، لقد وصلت اللغة والثقافة العربيتين في فترة زهو الحضارة الإسلامية إلى العالمية عندما ترجمت تراثات الشرق والغرب فاغتنمت التجربة الحضارية العربية فأصبحت مثالاً تفيد منه شعوب الأرض، وفي العصر الحديث يجد العرب أنفسهم مضطربين للحاق بركب الحضارة العلمي وأنهم بحاجة للترجمة عن أمم سبقتهم في هذا المضمار، ولم يعد يخف في أيامنا الدور الهام الذي يقوم به المתרגمون والمصطلحون والاختصاصيون في اللغات الأجنبية في عملية التنمية اللغوية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، إن هذا العمل يرمي إلىتناول موضوع أصالة الترجمة ودلالتها على نحو أولى.

فيما يتعلق بمصطلح "الترجمة" فإنه يعني اليوم نقل كلام من لغة إلى لغة، مفردات أو نصوصاً أوكتباً كاملة، إن كلمة "ترجمة" عربية وأصلية، وردت في اللغة الأكادية وفي الآرامية والسريانية (اللهجة الغربية من الآرامية) وفي العبرية والحبشية، ومعناها الأصلي: تفسير الكلام، وكلمة ترجمة في تلك اللغات القديمة هي : ترجمانو (بالجيم غير المعطشة كما في جمل، والواو علامة الرفع) وتأتي التاء فيها بالفتح أو بالضم، وكذلك تأتي الجيم فيها مفتوحة ومضمومة). أما في

الآرامية والسريانية والأرامية اليهودية: فهي ترجمانا (فتح التاء في السريانية، وضم التاء في الآرامية اليهودية ثم بإمالة الجيم فيهما).

وعلى الأغلب أن الكلمة انحدرت من الأكادية إلى عرب الجاهلية، أو أنها رحلت مع الأكاديين من اليمن إلى جنوب العراق.

وربما كان من المفيد أن نذكر العلاقة بين الفعل ترجم في العربية وأخواتها من اللغات الشرقية التي وجدت في منطقتنا كالسريانية وهي Targhem ويعني ترجم ونشر وشرح، وخطب وتكلم في الغبرية TIRGHEM ويعني ترجم ونقل من لغة إلى أخرى، ونذكر أن الترجم TARGHUM هو الترجمة الآرامية للتوراة، وماكلمة «در غمان» DROGMA في الفرنسية والإنجليزية أيضاً إلا كلمة «ترجمان» العربية التي طرأ عليها التعديل كماحدث لكثير من الكلمات التي تدخل بين اللغات.

وللترجمة عموماً معنيان: سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته ثم تفسير الكلام أو شرحه أو نقله من لغة إلى لغة(١). إن المعنى الثاني هو موضوع هذا الجزء من البحث، ولقد ورد بخصوص الفعل ترجم والاسم منه في لسان العرب (يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى لغة أخرى، والشخص يسمى الترجمان وهو الذي يفسر الكلام)، وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي، (الترجمان كعنوان: المفسر، وترجمه وترجم عنه، والفعل يدل على أصلة التاء) وفي هذا الإطار يناقش بعض دارسي اللغات الشرقية أن أساس الفعل كلمة رجم كما وردت في العربية والأرامية والأوغاريtíة وغيرها وأن التاء زائدة وسبب زیادتها يحتاج إلى بحث لغوی في تاريخ الكلمة ویؤکدون ندرة ورود كلمة ترجم أو ترجمة بالمعنى المتعارف عليه حديثاً في النصوص العربية القديمة، وجاء في المعجم الوسيط أيضاً (ترجم الكلام: بينه ووضنه، وترجم كلام غيره وعنده: نقله من لغة إلى أخرى، وترجم لفلان: ذكر ترجمته، والترجمان: وجمعه ترجم وترجمة، وترجمة فلان: سيرته وحياته وجمعها تراجم)، وقد جاء في الصحاح في اللغة والعلوم (ترجم- يقال: قد ترجم كلامه، إذا فسره بلسان آخر، ومنه الترجمان، والجمع الترجم، والترجمة: النقل من لغة إلى أخرى)، بيد أن المعاجم العربية لا تقدم تاریخاً عاماً أو مفصلاً لتطور معانی تلك الكلمات ودلائلها على غرار بعض المعاجم مثل THE SHORTER OXFORD ENGLISH DICTIONARY وقد ورد لكلمة ترجم

■ الترجمة بين الأصلة والدلالة ■

معنى عام هو فسر وأبان وأوضح، ولم يستخدم ابن النديم هذه الكلمة (الترجمة) وإنما استخدم "النقل" فيقول في ص (٣٠٤) من الفهرست (ط.تجدد) "أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي" وفي (٣٠٥) يقول: "أسماء النقلة من الفارسي إلى العربي" نقلة الهند والنبط" وهو يستخدم الفعل "نقل من .. إلى" ويمكن النظر إلى حديثه عن عبد الله بن المقفع ص (٣٢) "وكان أحد النقلة من اللسان الفارسي إلى العربي..." وتجده يذكر في ص (٩١) أن للمفجع البصري كتاباً عنوانه "الترجمان في معاني الشعر" وهو ضائع، وقد توفي المفجع واسمه محمد بن أحمد بن عبيد الله البصري سنة ٥٣٢هـ، وفي (١٩٧) يذكر "كتاب ترجمة كتاب الفلاحة للروم" وهو ضائع، ويستخدم كلمة الترجمة بمعنى "العنوان وفي ص (٣٧٨)" "كتاب ترجمته.." أي "عنوانه" ويقول في (٢١١) "وما ترجمته من كتب الجاحظ: رسالة" أي "عنوانه".

وفيمما يخص كلمة "الترجمان" فإنها تأتي بالعربية بفتح التاء وضمها لضم الجيم، وتأتي أيضاً بفتح التاء والجيم، وما يدل على أن الكلمة أصلية في العربية أن العرب سموها بها، ففي القاموس المحيط (٤: ٨٣) الترجمان (بفتح التاء وضم الجيم) ابن هريم بن أبي طخمة وهناك علاء الدين محمد بن محمود الترجماني المكي الخوارزمي (ت ٦٥٤هـ، ١٢٥٧م) وله "يتيمة الدهر في فتاوى أهل العصر" (٢) كما وردت كلمة "ترجمان" في الشعر العربي القديم مرات عديدة، قال الراجز نفادة الأستاذ (٣):

.... فهن يلْفَطُن بِهِ إِلَغَاطَا
كَالْتَرْجُمَانِ لَقِيَ الْأَبْاطَا

وقال عوف بن مسلم الخزاعي: (٤)

فَدَأْحُجَتْ سَمِعِي إِلَى تَرْجُمَانِ
إِنَّ الثَّمَاثِينَ - وَبِلْقَهَا -

ووردت كلمة "ترجمان" مفردة ومجموعة عند المتتبلي:

سَلِيمَانُ سَارَ بِتَرْجُمَانِ (٥)
مَلَاعِبُ جَنَّةٍ لَوْ سَارَ فِيهَا

فَمَا تَفْهَمُ الْحُدَادُ إِلَّا تَرَاجُمَ (٦)
تَجْمَعُ فِيهِ كُلُّ نُسُنْ وَأَمْبَةٌ

وقال كذلك ابن الرومي يصف مغنية تعزف على العود (وهو يشبه العود بأنه طفل في حضن أمه)⁽⁷⁾.

وهو بادي الغنى عن "الترجمان" أمه ، دهرها، ترجم " عنه

غير أن ليس ينطق الدهر إلا بالتزام من أمه واحتضان

إن معظم اللغات تستخدم وعلى نحو هام كلمة أخرى للدلالة على تلك العملية الفنية والعلمية المعقدة التي تدعى: الترجمة، فاللغة الأندونيسية مثلاً تستخدم الألفاظ TERJEMAHN Pertalan و PERNJALINAN و Ubertragen وهي حملت طفلاً أو يبدل المرء بثيابه، وتستخدم اللغة الألمانية كلمة TRANSLATIO وهي ذات معنى أولى يفيد في الحمل أو النقل، فهي تستخدم كلمتي TRADUCTION و VERSION و Ubersetzen وتعنيان الترجمة أو النقل من لغة أجنبية إلى اللغة الأم، وهذا ينطبق أيضاً على اللغة الأسبانية التي تستخدم TRADUZIOIRE و TRANSFERIMENTIO (8) ولا يخفى على القارئ المدقق استمرار حدوث الصورة اللفظية لكلمة "ترجمة" أو وجود وجه شبه من نوع مابين الكلمة العربية ومعادلاتها في الأندونيسية والإنجليزية والفرنسية والأسبانية والإيطالية، وببقى وجه الشبه المذكور موضوعاً للقصسي يقوم به الباحث اللغوي المقارن.

إن هدف هذا الجزء من البحث التأسيس لنماش لاحق، ومنه نستخلص أيضاً أن الفعل ترجم وترجمان وترجمة -بالناء أو بدونها- فصيحة تماماً وعربية الأصل، وهي ليست من أصل أجنبي وليس تحريفة عن آية كلمة أخرى، وأن الترجمة قد مثلت فعلاً حضارياً أصيلاً في التراث العربي العلمي والتراقي العام (9) فعلى سبيل المثال، يذكر "الفهرست" عدداً كبيراً من الكتب التي ترجمت وأسماء المתרגمين.

وتتفقم الترجمة عموماً إلى نوعين: الأول: الترجمة الشفووية أو الفورية أو التبعية، وهي قديمة قدم العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين البشر

■ الترجمة بين الأصالة والدالة ■

وتزداد الحاجة إليها في عصرنا هذا - عصر الاتصالات الدولية - وقد كان حظ الترجمة العلمية والأدبية في هذا النوع قليلاً، أما النوع الثاني فهو الترجمة الكتابية وهي أوسع انتشاراً أو أكثر ديمومية من حيث كونها وسيلة الاتصال والمناقفة والنقل الحضاري العام بين الأمم، وهي تمتاز بالدقة والتأني والأهمية الثقافية بالمقارنة مع الترجمة الفورية، وقد تحقق الترجمة العلمية والأدبية وانتشرت عن طريق الكتابة، ويختص المترجمون عادة في ثلاثة حقول: العلم والتكنولوجيا، والمواضيعات الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية والإبداعية والحقوقية، والأعمال الفلسفية والفنية واللغوية والأدبية، ولقد أصبحت الترجمة بفرعيها الشفهي والكتابي اختصاصاً قائماً بحد ذاته يدرس في الجامعات وله طرائقه وبرامجه الخاصة، ومن المعروف الآن أن جامعات أجنبية وعربية عديدة قد افتتحت أقساماً وكليات تعنى بدراسة الترجمة بوصفها حقولاً علمياً مستقلاً وأخذت تمنح شهادات علمية اختصاصية وعلى كافة المستويات في هذا الحقل.

■ الحواشٰ ■

- ١- حول تعدد معاني ودلائل كلمة "ترجمة" انظر: د.مدوح خسار، التعريب والتنمية اللغوية، دمشق، الأهالي للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص ١٠٣-١٠٤.
- ٢- انظر د. عمر فروخ، عبقرية اللغة العربية، ص ٢٨٥.
- ٣- انظر لسان العرب (رجم)؛ ديوان المتنبي، العكري، ٤: ٢٥٢؛ شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد، ٨: ١٠٤.
- ٤- انظر الأمالي، القالي: ١: ٥٠؛ ورشدي حسن، "عوف بن مholm الخزاعي"، حياته وشعره، مجلة مؤة للبحوث والدراسات، م ٨ العدد ٢، ص ٤١.
- ٥- ديوان المتنبي، العكري، ٤: ٢٥٢ الجنـة: الجنـ، ملـاعـب جـنةـ (مناطقـ كـثـيرـةـ)، يسكنـها جـمـاعـاتـ مـخـتـلـفـوـ اللـغـاتـ كـأـنـهـمـ جـنـ لاـ يـفـهـمـ الإـنـسـانـ ماـيـقـولـونـ، ويـقـالـ فيـ سـليمـانـ بـنـ دـاوـودـ إـنـهـ كـانـ يـعـرـفـ لـغـاتـ كـثـيرـةـ وـيـعـرـفـ لـغـةـ الطـيـورـ.
- ٦- ديوان المتنبي ، ٣: ٣٨٥

- ٧- انظر ديوان ابن الرومي، كامل كيلاني -القاهرة، ٨٤
- ٨- انظر موسوعة برنسون الجديدة للشعر والشاعر، تحرير أ.برينغروت وف.ف بروغان، برنسون، نيوجرسى، منشورات جامعة برنسون، ١٩٩٣، ص ١٣٠٣-١٣٠٤ (بالإنكليزية).
- ٩- انظر بخصوص الترجمة عند العرب القدماء مقالة بعنوان قن الترجمة في النقد العربي "محمد خير شيخ موسى" ، مجلة علامات السعودية، ج ١٠، ٣-٢٢٥-١٩٩٣ / ص ١٩٧-٢٢٥. رجب ١٤١٤هـ ديسمبر ١٩٩٣.

■■■

فن الترجمة

■ عبد الوهاب مدور ■

منهج البحث:

- تعريف الترجمة، واختلاف وجهات النظر حيالها.
- أنواع النشاط الترجمي.
- معضلة المصطلحات والمختصرات.
- المعاجم ومصادر اللغة ومعادلات الترجمة.

قبل التصدي لممارسة الترجمة من المقيد التعرف على آفاق نظرية الترجمة ومتطلباتها، ففهم جوهر الترجمة يسلح المترجم بمنهج البحث عن المطابقات السليمة في اللغة التي يترجم إليها، ويأخذ بيده إلى ممارسة الترجمة بطريقة عقلانية، وبالتالي يوفر عليه الكثير من الوقت والجهد، فنظرية الترجمة إنما تتجلى في الممارسة وتدعى إلى ضرورة التطابق بين النصين.

والآن، دعونا نبين ماهي الترجمة؟

إنها إعادة إنشاء نص، أو قول ما بوسائل لغة أخرى، وهي عملية ايداعية لا تتحصر في المفردات اللغوية، كما يبدو للوهلة الأولى، بل تتعداها إلى عناصر من علوم أخرى، وحتى الآن نجد معظم المתרגمين يكتفون بمعرفة قواعد ومفردات زوج من اللغات، ويلجؤون إلى الحدس لتفهم المعاني المستعصية، أي يحتكمون إلى المشاعر والأحساس النفسية التي لم تحظ بتفسير علمي نهائي بعد علمًا بأنه لا يجوز الاعتماد، في أي علم كان، على البدائيات الحدسية فحسب! فليس في الحدس معايير ثابتة للحقيقة، ولابد للمترجم أن يلجاً إلى مالديه من ذخيرة في مختلف

العلوم، وإلى خبرته الشخصية، والمفاهيم التي يحملها عن عقلية المتكلمين باللغتين اللتين يترجم بينهما، لكي تفتح أمامه إمكانات تأدية عمله بشكل موضوعي ونقل الأفكار التي تكمن في النص الأصلي، فيصف الأشياء الجديدة للقارئ بكلأمانة، وفي الوقت نفسه يعطي ظللاً محلية ذات صبغة قومية للترجمة، أما الشروط التي يجب توفرها في أسلوب الترجمة فهي دقة نقل الفكرة والشكل من الأصل، ووحدة الشكل والمضمون، مع إعطاء الأولوية للمضمون على الشكل.

والمترجم البارع لا يترجم حرفًا بحرف، بل يقدم ترجمة مبدعة، مخضعاً إرادته وفقه لشخصية الكاتب قدر الإمكان، ويشعر بصلة قربة ضمنية بينه وبين الكاتب.

يمكن إرجاع عملية الترجمة إلى مرحلتين: الأولى الفهم الدقيق للكلام المراد، ترجمته، واستحضار أشكال وعناصر الترجمة الازمة، والثانية: سبك هذه العناصر في تراكيب من اللغة الأخرى، وبغية التعبير الموضوعي عن الأصل، يختار المترجم الوسائل المطابقة من بين الخيارات المتعددة التي قفزت إلى ذهنه، وهنا يظهر إبداعه الحقيقي، وعند ترجمة مادة أدبية لا غنى للمترجم عن الموهبة الشعرية والأدبية، علاوة على موهبة الترجمة.

تبرز في الترجمة سلسلة من المعضلات، لا تفرد فيها لغة واحدة، ويسمح تحليلها بايراز المزايا المستترة في كل لغة.

ترتبط نظرية الترجمة أولاً بعلم الدلالة Semantics وثانياً بعلم النحو Syntax والصرف Morphology والقواعد Grammar والأسلوب وتاريخ اللغة، وينتجى أسلوب الكاتب في نظام انتقاء الوسائل اللغوية وسبكها ضمن منظومة واحدة هي الفكرة، وهو حين يستوعب الفكرة ويعبر عنها بلغة أخرى يؤدي عمله كاتباً، ولكن كاتب أسلوبه الخاص، وكذلك المترجم، إلا أن المترجم ملزم بمراعاة أسلوب الكاتب الأصلي قدر الإمكان، وعلى رأي غوركي يجب على المترجم أن يقرأ كل ما أنتجه الكاتب، ويعرف طباعه وما يحب وما يكره... وبذلك يستطيع أن ينقل روح الكاتب إلى صيغة الكلام الروسي.

يقول بليخانوف: أتريد أن تترجم؟ إنها بادرة حسنة، لكن تذكر أن عليك معرفة: أولاً: اللغة الأصلية، ثانياً: اللغة التي تترجم إليها، ثالثاً: الشيء الذي يدور

حوله الكلام، وإلا فبماك أن تمسك الريشة، لأنك إذا ترجمت ستضل القراء!!
والفرق بين الكاتب والمترجم أن الكاتب حرٌ في اختيار الأفكار والشخصيات
والأسلوب وكل وسائل التعبير، بينما يكرس المترجم كل ثقافته ولغته ومواهبه
الفنية لرسم صورة مماثلة.

وهنا لابد من التفريق بين منظومة *language System* وبينها *Structure* فاللغة
محصلة عناصر عدة، منها الأصوات والمقاطع والكلمات والجمل والأدوات
ومختلف العناصر اللغوية وال نحوية، وكلها تشكل بنية اللغة، فعند البحث البنائي
يركز الاهتمام على العناصر وكشف العلاقات القائمة بينها، أما منظومة اللغة فهي
المزايا النوعية للغة عموماً، بعد سبك عناصرها بشكل متكملاً.

وفي النظرية العامة للغة لابد من التفريق بين هذين المفهومين، إذ أن فهم
قوانين الانتقال من عناصر اللغة إلى عناصر لغة أخرى، مع الحفاظ على مضمون
التعبير، يتطلب معرفة مستفيضة لبنية ذلك الزوج من اللغات وعلاقات العناصر
بينها.

هذا والنقل الأمين لمضمون المقوله المراد ترجمتها يدفعنا إلى فهم اللغة على
أنها منظومة متكاملة.

ومن الجدير بالذكر أن المفاهيم قد لا تتطابق لدى مختلف الشعوب، نظراً
لاختلاف ظروف المعيشة الناجمة عن الأوضاع الجغرافية ومستوى الثقافة
والظروف والظواهر إلى مفاهيم، وهكذا تتشكل لدى مختلف التجمعات العرقية
(الاثنية) منظومات متقاومة من المفاهيم التي تعبّر عن الواقع الملموس لديها، ففي
اللغة العربية متtradفات كثيرة للحصان والبعير والسيف والصحراء، وفي لغة
الأسكيمو ٢٥ مرادفاً للثلج يندر وجود أمثالها في اللغات الأخرى، وقد تتبعاد حتى
منظومات الأرقام والأزمان والألوان والظواهر الطبيعية... ففي اللغة الألمانية تقسم
الفواصل الزمنية إلى ست فترات Morgen, Vormittag, Tag
إلى نحو إحدى عشرة فترة: الصبح، الفجر، السحر، الضحى، انصباح، النهار،
الظهيرة، العصر، المغرب، العشاء ، الليل، الغسق، الدجي.

كما أن مصطلح اليوم، وهو ٢٤ ساعة، يعادله في الروسية *Sutky* ولا وجود

له في الإنجليزية والألمانية حيث يستعملون Tag Day لليوم والنهار على حد سواء.

ومن جهة أخرى نجد للغة تأثيراً عكسيّاً على المفاهيم والتفكير الكامل، ذلك أن الوعي يتتأثر في نموه بمفاهيم اللغة منذ الطفولة، فالطفل إنما يُتعرّف على العالم الخارجي عبر قوالب اللغة، فباختلاف الأنظمة اللغوية، يختلف التفكير والتصور، حتى أن بعض المفاهيم ليس لها وجود أصلاً، في بعض اللغات وبالتالي لا يستطيعها ذلك الشعب ففي لغة الهنود، في شمال أمريكا مثلاً، ينعدم التصور المجرد للزمن، وللتعبير عن الأوقات يستخدمون تسلسل أحداث مألفة، فيقولون هذا حدث قبل الغروب وهذا قبل الشروق، بل أن القياس الواحد قد يختلف من لغة إلى أخرى، فالرطل العربي يساوي ٢٠,٥ كغ بينما الرطل الإنكليزي يساوي ٢١ كغ.

وهكذا فنظام المفهوم اللغوي متباين يعكس الواقع بوحدات معنية تسمى الكلمات، وإن رصانة الوحدات نسبية متداخلة، قارن مثلاً معاني الكلمات التالية: تسلم، تلقى، تقبل، افتى، حصل، حاز، أخذ، استولى... فهي بالرغم من الفروق الدلالية (السيمانтика) تحافظ بشيء مشترك وهو فكرة التلقى من الخارج، وهذه الفكرة تمحو الحدود بين هذه الأفعال مع بقاء التمايز في أسلوب التلقى.

وهذا التمايز لا يمكن أن يكون متعادلاً في كل اللغات، فحدود المفاهيم متباينة، فكما بمقدرتنا أن نرسم منظراً واحداً في عدة لوحات بطريقة مختلفة من التلوين: كالمائي والزيتي، والموزاييك... الخ، كذلك المفاهيم لدى مختلف الشعوب تعكس العالم الواقعي بألوان مختلفة، ولفهم عملية الترجمة من لغة إلى أخرى، من المهم جداً أن ندرك التفاوت القائم بين منظومات المفاهيم في هاتين اللغتين.

وهذا التفاوت يستبعد إمكان اقتضاء الترجمة على تبديل الرموز أو كما يقال "إعادة الترميز".

قد تصادفنا مفاهيم في لغة أجنبية لا نجد مقابلًا لها في العربية أو بالعكس، مما يدفعنا إلى استخدام أسلوب الشرح أو أسلوب الاستفاق، فكلمات الليزر والفاكس والرادار لم يظهر مقابل لها في العربية، لذلك تدخل كمائي، وفي الروسية كلمتان بمعنى كتبية Division و Batallon تترجمان بأسلوب الشرح فيقال للأولى كتبية

مدفعية أو صواريخ ولثانية كتيبة مشاة، أو دبابات أو هندسة حسب السياق، وفي اللغة العربية كلمات لا معادل لها في اللغات الأخرى، تترجم أيضاً بأسلوب الشرح: كلمة جهاد معناها Stjrnngle, Fighting. War, Battle. ولكن لمعرفة معناها الدقيق لابد من الشرح، فيضاف إلى هذه المعاني كلمة Hally, War. Battle فيقال Pepper أي حرب مقدسة وكلمة Pepper لها مدلولان الفلفل والفاليفلة، فيوصف الفلفل بوصف الأسود Black Pepper والفاليفلة بوصف الأخضر Green Pepper وهناك كلمات كثيرة احتفظت بشكلها العربي في سائر اللغات مثل الزكاة، والخليفة، والمريد، والصوفية.. الخ.

والغاية الأساسية للغة أن تكون وسيلة للتفاهم والتواصل بين الشعوب، وتمتنع أواصر الصداقة بينها، وتبادل الخبرات والكنوز الثقافية، ويعبّر المترجم الروسي وليسكي عن ذلك قائلاً:

حقائق الجسور في عالم متراحمي الأطراف.
نوفر علىخلق عنا البحث عن المخاضات.
فلا ينتهيون في خضم الآثار المتلاطمة.
وتزداد الشعوب قوة ومنعة.

هذا، وبفضل الترجمة عمّت الحضارة الإسلامية بقاع الأرض، وانتقلت كنوز الحضارات العالمية إلى اللغة العربية.

اتجاهات الترجمة:

هناك اتجاهان للترجمة، لغوي وأدبي، أو كما يقول فيودوروف: حرفي وإنفعالي، فال الأول يرى في الترجمة إعادة نتاج الأصل حرفيًا، ويبين نظرية الترجمة على أساس علم اللغة والنحو، وهذا الاتجاه يستخدم في ترجمة القوانين والعلوم المادية كالرياضيات والهندسة، وكذلك الكتب المقدسة...

الاتجاه الثاني الأدبي أو الإبداعي يرى في الترجمة نوعاً من الفنون الجميلة فلا يهتم بالناحية البنوية، بل بنقل الفكرة بما يتناسب مع معايير اللغتين. وقد ظهر تطرق في هذا الاتجاه فصار بعض المתרגمين يحلون معضلة

الترجمة على المستوى البراغماتي (الذراعي) فيدخلون فيها مختلف التعليقات والاستنتاجات والتعليقات التي تساعد على فهم مغزى الكلام من وجهة نظرهم.

لا تنبع الترجمة الأدبية القصيدة نسخاً، بل تعيد صوغها باللغة الأخرى وهل نقول إن أحمد الصافي النجفي نسخ رباعيات الخيام أم صاغها بلغة عربية أصلية؟ بل أنك حين تقرؤها لا يخطر في بالك أنها مترجمة عن الفارسية، بل تستمتع بها كقصيدة من الإبداع العربي، فالترجمة الفنية تضفي طابع الأدب الآخر على الأصل. وإنما قلن يستسيغها الجمهور.

وهناك ناحية تاريخية في الترجمة، فإذا كان النص مكتوباً منذ مئات السنين تعمد بعض المתרגمين إلى مسايرة مظاهر اللغة التي كانت سائدة حينذاك كما في اللغة الفرنسية والإنجليزية، وذلك راجع إلى التطور المستمر الذي يعتري اللغات، حتى أنك لن تستطع أن تقرأ نصاً كتب من مئات السنين كما في الروسية. أما لغتك العربية فقد حافظت على أصولها آلاف السنين، وأنك تستطيع قراءة الشعر الجاهلي المكتوب منذ ألفي سنة والقرآن الكريم المدون منذ ألف وأربعين سنة، والجدير بالذكر أن الفضل في حفظ اللغة من الضياع يعود إلى القراءة وحده، فلولاه لاندثرت اللغة العربية تماماً كما اندثرت اللغات الأخرى التي كانت سائدة في بلاد الشام، كالسريانية والسمورية، والآشورية، وغيرها، ولظهرت لغات عربية محلية حسب لهجات القبائل، كما هو الحال في اللغات الأوروبية الحالية المشتقة من اللهجات المحلية اللاتينية واليونانية والسلافية. وغيرها..

وهناك آراء متطرفة وصلت إلى حد نفي إمكان القيام بالترجمة أصلاً، هاهو ذا المترجم الشاعر هومبولت يقول: "كل ترجمة تبدو لي محاولة لحل مهمة مستحيلة، فالمترجم حين يغوص في خضم الترجمة سيتحطم على إحدى صخرتين: فهو إما أن يتقييد تماماً بالأصل الأجنبي على حساب ذوق شعبه ولغته، وأما أن يلتزم بخصائص شعبه على حساب الأصل" كما ذهب آخرون إلى استحالة ترجمة الشعر، لما يخفى في طياته من معانٍ لا تؤديها سوى كلمات النص الأصلي، وربما كان في هذه النظرة أساس من الصحة فيما لو أردنا ترجمة الأصل بكل أبعاده اللغوية والنحوية، والمجازية، وتسلسل الكلمات وإعرابها..

ناهيك عن الخلافات الجذرية أحياناً بين اللغات من حيث حجم المفهوم الذي

تحمله الكلمة، وافتقار بعض اللغات إلى أدوات التعريف، وأدوات النكرة والمشى والإعراب، وصيغ الاستفهام... فكيف يمكن بعد ذلك الادعاء بالمطابقة الكاملة بين لغتين !!

ففي اللغة الإنجليزية مثلاً كلمات مستترة لا تخفي عن فطنة القارئ الإنكليزي، لكن لابد من إيرازها في الترجمة، مثلاً هناك اسم موصول مستتر (Which) في الجملة التالية : The Book I Am Reading (الكتاب الذي قرأ)، وفعل وجوب (Fault) مستتر في الجملة الفرنسية Ce Travail Est Refaire (هذا العمل يجب أن يعاد) وفي هذا السياق يقول تشوسمسكي: "المترجم الناجح حين ينظر إلى نص أجنبي يفكر دوماً بلغته الأصلية، ولا يخضع لتركيب الكلام الغريبة عن قوانين النحو في لغته.

استمع إلى أقوال الأديب الألماني غوته عن الترجمة المتماثلة إذ يقول: "هناك مبدأ في الترجمة، أحدهما يتطلب تهجير الكاتب الأجنبي إلينا ليصبح من أبناء جلدتنا، والثاني يتطلب أن نهاجر إلى بلد هذا الأجنبي ونتأقلم مع ظروف حياته وطبيعة لغته، وبهذا المثل تغدو فضائل كل مبدأ واضحة للعيان"، ويرى غوته الفكرة مصدرأ للإلهام وليس الكلمة.

أما الشاعر بوشكين فيؤيد الفكر القائلة بالمحافظة على الملامح الفنية الوطنية للأصل المترجم ويقول بيلينسكي "إن الاقتراب من الأصل ليس معناه النقل الحرفي، وإنما النقل الروحي للكلام، فكل لغة وسائلها وملامحها ومظاهرها، ويتطلب الأمر تجاوز هذه المظاهر، والسعى إلى مطابقة الحياة النابضة داخل الجملة المترجمة" ويتتابع قائلاً: "القاعدة للترجمة الفنية واحدة، إلا وهي نقل روح النص المترجم إلى الروسية كما لو كان المؤلف روسيًا يكتب بالروسية، ولكن يمكن المترجم من نقل النتاج الأدبي بهذا الشكل، يجب أن يكون فناناً بالفطرة". ففي الترجمة لا يُسمح للمترجم أن يزيد أو يتغصن أو يغير الفكرة المقصودة، فهدف الترجمة ما هو إلا إتاحة الفرصة أمام الشعوب الأخرى ليطلعوا على الثقافة الأجنبية، ومنهم الوسائل التي تمكّنهم من التمتع بهذه الثقافة، والحكم عليها دون تدخل المترجم.

وقد شغلت قضية الصيغة القومية للترجمة بالمفكرين منذ القدم، فهل علينا عشر المترجمين، كما يقول الكسييف، نقل القارئ إلى البلد الذي خط فيه الأصل،

أم نقل الأصل إلى بلد القارئ؟ وبكلام آخر هل نبقي اللون المحلي أم نؤمّم النص
Nationalize The Original

ويدخل في مفهوم الصيغة القومية عادةً اللغة والملامح الخاصة بالمعيشة والطبع ومتعدد أشكال الفعاليات الفنية للشعب من فن العمارة والتلوين والتطريرز والزخرفة وإيقاعات الموسيقى والرقص ونبرات الصوت والأساليب البلاغية في الأدب وأشكال الأدوات المنزلية... الخ، وكل هذا يحمل لدى كل شعب، مسحة من الأصالة القومية.

من هذا الكلام نستنتج مايلي:

- ١- لا لزوم لإدخال أية أعمال تجميلية أو تصويبية على النص الأصلي.
- ٢- الحفاظ على الأصل وحتى العيوب الكائنة فيه.
- ٣- النظر إلى الترجمة على أنها تبدل متكافئ للأصل بقصد تقديمها إلى جماهير القراء من الشعوب الأخرى.

وهكذا فإن أهم مطلب للمترجم: الفهم الكامل لفكرة الأصل، ونقلها بالتمام والكمال، ولا سيما الوصف الصحيح للأشياء والمفاهيم كما جاءت في الأصل.

أنواع نشاط الترجمة :

١- الترجمة الشفهية: ولها نوعان: الفورية والمتواالية.

فالترجمة الفورية تبدو أصعب، لوجود بعض الخصائص التي تصعب الفهم الفوري للمعنى، ففي اللغة الألمانية تأتي أداة النفي في آخر الجملة لنقلب المعنى رأساً على عقب، وفي اللغة الروسية وكثير من اللغات الأخرى يأتي الفعل في الأخير وتأتي الصفة قبل الموصوف مما يربك المترجم العربي الذي تعود على الجملة الفعلية التي تبدأ بالفعل، وعلى سماع الاسم أولاً ثم صيغته، وهذا يستدعي منه الانتظار ريثما يسمع الفعل، وريثما يأتي الاسم الموصوف ليعرف أنه مذكر أم مؤنث مفرداً أم جمع ويكون جاهزاً لترجمة الجملة، ويجعل الترجمة الفورية صعبة.

أما الترجمة المتواالية فتتم بالتناوب بين المحاضر والمترجم، ولا يبدأ المترجم

بالكلام إلا بعد توقف المحاضر عن الكلام.

هذا، ويمكن في الترجمة الشفهية تسجيل رؤوس أعلام، عندما تكون المعلومات متشابكة ومعقدة، ويسترشد المترجم برؤوس الأعلام حين البدء بالترجم كي لا يفوته أي بند منها، ولتدوين رؤوس الأعلام طرق متعددة أهمها الاختزال والاختصار، وكلتاهم بحاجة إلى تمرير وتعليم مسبقين، لكن الاختصار هو الطريقة الأكثر جدوى، وتمتاز بأنه المضمون الأساسي يكتب على شكل كلمات مفتاحية، كل بأسلوبه الخاص، بحيث توحى للمترجم بالمضمون الموسع للفكرة.

ويقع العبء الأكبر على المرحلة الأولى وهي الإصغاء، فكلما فهم المترجم الفكرة الأساسية بشكل أدق، وحفظها في ذاكرته، كانت الترجمة أكثر نجاحاً كما تتطلب الترجمة الشفهية تمريناً خاصاً للذاكرة، ومرونةً في التقلل ما بين اللغتين.

٢- الترجمة الخطية: وفيها يكون النص الأصلي في حوزة المترجم، وبذلك يصبح الباب مفتوحاً أمامه للاستعانة بالمراجع والمعاجم، إلا أن المترجم هنا يكون بعيداً عن عملية التواصل، ورؤيه الشخص المحاضر، وسماع نبراته صوته، وبعيداً عن الجمهور المتناثر المفصول عنه من الزمان والمكان، ومن يمثل ثقافة وعقلية مختلفتين.

٣- ترجمة الأحاديث الإذاعية: وهذا يكون الإعلام الأولى شفهياً، أما الترجمة خطية، ففي حال الترجمة الخطية، يلتفت المترجم الفكره بسرعة عن طريق الاختزال أو الاختصار ثم يعيد صوغ الترجمة، وتزداد أعباء المترجم في الترجمة الشفهية حيث يتبع عليه أن يترجم الأحاديث الإذاعية معزولاً عن عملية التواصل، إضافة إلى وجود التشويش على قناة الاتصال، ولهذا كثيراً ما يعتمد إلى التسجيل على شريطة، مما يمكّنه من الاستماع إلى الجملة غير مرّة والتعمق في المعنى.

محصلة المصطلحات:

(وهنا ستكون أمثلتنا أكثرها عسكرية)

المصطلحات سمة مميزة للنصوص العلمية، ولا سيما العسكرية منها، ونظراً لسرعة تطور العلم العسكري وظهور الأحداث الحديثة، تظهر على الدوام

مصطلحات جديدة تستدعي تشكيل لجان لتوحيد المصطلحات، وإصدار المراجع والمعاجم الازمة، مثل مكتب التعریب في الرباط، وتقديم بعثة المصطلحات العسكرية لدينا هيئة التدريب ومركز الدراسات والبحوث العسكرية.

وقد لا تجد للمصطلحات العلمية الدالة على معانٍ مجردةً فلسفية سياسية جمالية... الخ مماثلاً في لغة أخرى، في هذه الحال يتم إيجاد مصطلح قريب، إما عن طريق اقتباس جذر الكلمة الأجنبية مثل الأسماء والتلفظ والأدلجة والمكثنة، أو باختراع مصطلح جديد كال воздействи والمنوار والجاسوب، كما أن هناك مدلولات متضاربة للكلمة الواحدة، فكلمة *Division* تعني فرقة في الفرنسية وكتيبة في الروسية.

وكلاً اغتنت اللغة بالكلمات سهلت عملية الترجمة إليها، واللغة العربية لغة حية تستوعب كل المصطلحات الجديدة مع مرور الزمن مثل برلمان = مجلس نواب، تلفون = هاتف، تلفزيون = رائي، بنك = مصرف.

وليس للمصطلح مدلول واحد في العلوم كافة، وهو لا يتأثر بالسياق كالكلمات العادية، بل يحتفظ بدلالة واحدة ضمن قطاع معين من المعرفة، فليس هناك مصطلح عسكري عام، بل مصطلح تكتيكي وتنظيمي وتقني... الخ، علماً بأن المعادل الترجمي لمصطلح ما ليس هو المعنى الوحيد، بل أحد الاحتمالات التطابق الممكنة، ومثل هذه الاحتمالات قد تكون متعددة: فمثلاً Angiff أي الهجوم باللغة الألمانية يقابلها عدة مصطلحات في العربية، مثل الانقضاض والهجمة والغارة والتعرُّض.... وبذلك يكون للمصطلح في اللغة الألمانية مفهوم أوسع، ولكن إذا ما استُخدم المصطلح ذاته في مجالات مختلفة فهذا لا يعني أن للمصطلح عدة مدلولات، بل إننا نتحدث عن مصطلحات متعددة تحمل لفطاً واحداً لكلمة Kammanol بالألمانية والروسية والإنجليزية إذا ما استُخدمت في المجال التنظيمي تعني مجموعة أو فريقاً أو خدمة، وفي عمل الأركان: قيادة أو سيطرة، وفي مجال التدريب أي عازٍ... الخ

الخواص العامة للمطالبات العسكرية.

قد لا تتطابق المصطلحات حرفيًا، بين لغتين فالكلمة الألمانية Panzerspitze معناها رأس حربة مدرعة، بينما في العربية، "مفرزة دبابات متقدمة" فكلمة Spitze

ترجمت إلى مفرزة متقدمة، ويلاحظ في اللغات الأجنبية مصطلحات مؤلفة من عدة كلمات مسبوكة في كلمة واحدة مثل Counter-Attack (هجوم معاكس) و General Stabs Offizier (ضابط يخدم في الأركان العامة)، وهناك مصطلحات أصبحت تكتب دوماً بصيغة مختصرة، مثل أحرف Btl للدلالة على Batallion الألمانية، بل هناك مختصرات تلفظ على الدوام بصيغتها المختصرة..

حتى أنه ظهر في اللغات الأجنبية معاجم خاصة بالمختصرات، ومع ذلك لا يلم بكل المختصرات المستعملة، ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة غير موجودة في اللغة العربية بشكل عام، لأنها بالأصل لغة مختصرة بلغة نتيجة تشكيل واتصال الأحرف.. لذا نأخذ مثلاً كلمة نقل باللغة العربية المؤلفة من ثلاثة أحرف يقابلها ١٤ حرفاً باللغة الأجنبية Tranpartation وهناك مصطلحات تختلف من حيث مفراداتها اختلافاً كاملاً في الترجمة مثل Air Frame معناها الحرف "إطار هوائي" وتترجم إلى "هيكل طائر" والاصطلاح الروسي "Raketa" معناه الحرف 3Enitnaya صاروخ سمين، بينما يترجم "صاروخ مضاد للطائرات" بما يتاسب والمعنى المقصود فكلمة 3cnith معناها السماء ولا تعني مضاد للطائرات لكنها أضيفت إلى السلاح تكتسب هذا المعنى، وأحياناً لا يجد المترجم معادلاً من جذور اللغة الثانية، فيحافظ على اللفظ الأجنبي: مثل الليزر، والميكروويف والدوبلاج... بل هناك العديد من المصطلحات دخلت العربية من لغات أخرى، وذابت فيها: مثل البليور والفوزاد (فارسية) الفردوس والبطاقة (روميانية)، شباط وأذار وغيرها (سريانية). وعلى العكس هناك كلمات أصلها عربي متداول في اللغات الأجنبية انتقلت إلى اللغة العربية دون أن يشعر بها أحد لكن يلفظ أجنبي مثل تشيك=صك، راكيت=راحة، Torf = تراب، كحول=غول... الخ..

المختصرات

يمكن تقسيم المختصرات إلى لفظية مثل (Mashinengewehr) أي رشاش تلفظ Mg، كما نقول باللغة العربية م/ط بمعنى مضاد للطائرات.. ومختصرات خطية مثل Btl أي Batallon، كتيبة لكنها تلفظ بالكلمة الأساسية الكاملة.

ومن حيث أسلوب تشكيلها تقسم المختصرات إلى :

أ- المختصرات الحرفية: وفيها يأخذ الحرف الأول من الكلمة مثل Army=A

(High Explosive) HE و (Air- To- Air Massile) Aam أو

ب- المختصرات المقطعة بأخذ المقطع الأول من الكلمة مثل :

(Pistol) Pist و (Missile Command) Micom و (Military) Mil

ج- - المختصرات المختلطة : حين تختلط الحروف بالمقطاع مثل (Syr.A.F) أي القوى الجوية السورية، فهنا اختصرت كلمة السورية بالمقطع Syr واختصرت القوى الجوية بالحرفية A.F

د- المختصرات الجزئية : بأن تختصر الكلمة الأولى وتكتب الكلمة الأخرى بالكامل مثل O-Point (نقطة الصفر) و Us-Army (جيش الولايات المتحدة)..

فك رموز المختصرات: هناك تشابه وتدخل في بعض الرموز ، فالرمز الواحد قد يحمل عدة دلالات، فرمز A له : ٢٠ دلالة في الألمانية، و B له: ١٩ دلالة ... ولكن يمكن المترجم من التوصل إلى المصطلح المطلوب عليه أن يحصر الاختصاص الذي يتبع له هذا الاختصار ، وهذا لا يتسنى له إلا إذا اطلع على المضمنون العام للنص: هل هو تنظيمي أم تكتيكي أم تقني؟

ولأي صنف من صنوف القوات يعود؟ ونضرب مثلاً على ذلك المختصر Sv الروسي فهو يحمل عدة معان: موجة متوسط، قوات المشاة، بندقية آلية وغيرها.. فإذا كان الحديث يدور حول اللاسلكي يكون المعنى الأول هو المطلوب.. وهكذا..

المعاجم ومصادر اللغة

للمعاجم أنواع، وأكثرها انتشاراً المعاجم ذات اللغتين، لكنها لا تكشف الحجم الكامل للمفهوم، بل تكتفي بسرد بعض الكلمات المطابقة له، فإذا مباحثنا عن كلمة Attack لوجدنا لها معان كثيرة: هجنة، هجوم، غارة، كرّة، انقضاض، نوبة مرضية، وكلمة Command = قيادة، أمر، إدارة، سلطة، سيطرة، منطقة عسكرية، إيعاز، ومن المفيد الرجوع إلى معاجم شرح المعاني ومعاجم الحكم والأمثال، فتعبير Lomat Golovu بالروسية إذا ترجمناه بالاستناد إلى المعجم العادي يكون

"كسر رأسه" في حين يترجم في معجم الحكم والأمثال بتعبير "قبح زناد فكرة" وهكذا لا ينبغي للمترجم أن يترجم كلمة بكلمة، فاجتماع كلمتين قد يعطي معنى مغايراً تماماً، كما يجتمع العنصران $O+H$ ليعطيان الماء، أما المعجم ذو اللغة الواحدة ولا سيما الموسوعي فهو يساعد على تدقيق مضمون المصطلح وفهم كل ملابساته، وعندها يمكن اختيار المعنى المطابق من المعجم العادي، ونورد مثلاً آخر على اختيار المعنى حسب طبيعة حياة السكان وهو عبارة Struggle For Peace And Bread (حرفياً النضال من أجل السلام والخبز) ويفضل ترجمة الخبز هنا بلقمة العيش إذ هناك أقوام لا تعتمد على الخبز في قوتها الأساسية كالصين التي يتغذى شعبها بالأرز وقد لا تفهم مغزى قولنا في سبيل الخبز .

هذا ولا ندعى بأن الكاتب حين يعبر عن فكرة جديدة إنما يخترع الكلمات من بنات أفكاره، لا، فهو يستخدم المواد الأولية الموجودة في المعاجم وحتى لو أدخل الكاتب كلمة جديدة فإنه لا يأتي بها من العدم، بل يستند إلى عناصر وجذور موجودة في اللغة، فيشتق من الجذور اللغوية الكلمة المطلوبة.

وكقاعدة، يتوقف حجم ذخيرة الكلمات لدى المترجم على حجم كلمات اللغة التي يترجم إليها، ويكون هذا الحجم واسعاً كلما اتسعت الفعاليات الإنسانية المرتبطة بهذا الشعب، بحيث يمكنه اختيار الكلمة التي تؤدي المعنى المطلوب من المترادات الغزيرة في تلك اللغة.

التطابق النظامي والوظيفي .

التطابق النظامي: هو المعادلات التي لا تتوقف على السياق، وتدرج في المعاجم على شكل مترادات، ويمكن أن يكون تطابقاً بنوياً أو نحوياً أو أسلوبياً، ونادرًا ما ترد أمثلة على التطابق النحوي والأسلوبي في المعاجم اللغوية.

التطابق الوظيفي: وهو يمكن أن يحمل طابع التحولات المنطقية اللغوية أو الوظيفية، فالتحولات المنطقية اللغوية تشمل تبديل العلاقات السببية والنتائج بين المفاهيم وتغييرها وتوسيعها أو تضييقها، وقد يتجلّى هذا في تبديل السبب بالنتيجة أو بالعكس، ففي اللغة الألمانية يقال SEEMINE SPRENGTE DAS SCHIFF EINE وترجمتها النظامية "لغم فجر السفينة، بينما ترجمتها الوظيفية "تفجرت

السفينة باللغة "فجاء الفعل تفجرت" محل المبتدأ "اللغة" وتغير مكان السبب والنتيجة مع المحافظة على المعنى.

تقريب المفاهيم: وهنا تستخدم الترجمة بكلمات مضادة، إما بحذف أداة النفي أو بإضافتها، ففي الجملة الروسية Nash Nedug Neblagadarny Inebezapasny فيها أربع أدوات نفي في الكلمات المذكورة وهي: "غير صديقنا، غير شاكر، ولا غير خطر" فإذا حذفنا كل أدوات النفي لا يختل المعنى، ويصبح: "عدونا جاحد وخطر" فكلمة غير صديق ترجمت إلى عدو، وغير شاكر- جاحد، وليس غير خطر=خطر.

تبديل المفاهيم بمفهوم مماثل: ويلجأ إليه في حال عدم تأدية المفهوم في اللغة الأساسية المعنى المطلوب، بسبب تغير الأوضاع الاجتماعية والثقافية وغيرها.

فيختار المترجم مفهوماً آخر يتطابق مع المفهوم الأصلي، إنما بمعنى آخر، فالمثل الروسي: "رأasan أحسن من رأس واحد" يطابق الحكمة العربية القائلة: "رأيان أحسن من رأي" أو "شاور أكبر منك وأصغر منك" وبذلك ينتقل المغزى بال تماماً.

التبديلات النحوية: وهي نتيجة لعدم توافق البنية النحوية في كل من اللغتين، فالجملة الأجنبية "القوى الجوية" تعتبر نوعاً من القوات المسلحة، فيها كلمة زائدة يمجها الأسلوب العربي وهي كلمة "تعتبر" في الترجمة نقول "القوى الجوية" نوع من القوات المسلحة" فأصبح الفاعل مبتدأ، والمفعول به خبراً، ومثال آخر Is What Your Name لترجمة الحرافية هي "ماذا يكون اسمك" ويمكن الاستغناء عن الفعل وتصبح "مااسمك" وهذا أفصح.

هذا والتبديلات الترجمية راجعة إلى أن مزايا كل لغة إنما هي مستمدّة من المفاهيم السائدة لدى الشعوب نتيجة لتطورها التاريخي والتراقي والعقائدي... ونورد مثلاً يوضح من أين جاءت كلمة مدينة: فهي في اللغة العربية مشتقة من المدنية، وفي الروسية Gorod مشتقة من السياج الذي يحيط بأماكن التجمع، وفي الألمانية Stadt من الإقامة أي عكس حياة البدو الرحل، وفي الفرنسية VILLA من الدار أو المزرعة ... الخ

الخاتمة:

من المبادئ التي عرضناها حول فن الترجمة يمكن الخروج بالاستنتاجات التالية:

وهي أن ممارسة الترجمة عملية إيداعية معقدة تتطلب من المترجم معارف عميقه ليست في مفردات اللغتين فحسب بل في كل دقائق التبادل اللغوي والواقع المرافق لهذا التبادل وتتطلب نفوذاً عميقاً إلى الحالة الراهنة المعبّر عنها في كل قول، وإلى ذلك القسم من الفكرة الذي يخرج عن إطار المعانى اللغوية، ويشكل الناحية الذراعية للفكرة التي يقصدها الكاتب (أي علاقة السبب بالنتيجة).

وعند الترجمة الخطية لابد للمترجم من مراعاة خصائص المدارك العامة لدى القراء الذين وجهت المقالة إليهم باللغة الأصلية، وأن يوفق بين المفاهيم في كلتا اللغتين، مع تحويل المضمون والمغزى إلى أسماع القراء الجدد من اللغة الثانية، دون تشويه المعنى، ونكر أن معيار دقة الترجمة هو التطابق الوظيفي للكلام، ونقل المعنى والمغزى والمصطلحات المقصودة إلى القارئ في اللغة الأخرى، فالترجمة هي مرآة الأصل، والأصل هو مرآة الحياة، والترجمة هي نقل معزوفة من آلة موسيقية إلى آلة أخرى، ومعيارها ليس عدد الكلمات بل وزنها ولونها وظلالها.

■ المراجع:

- نظرية ومارسة الترجمة العسكرية : ستريلوكوفسكي.
- المعجم العسكري الموحد والموسوعة العسكرية السوفيتية ومعاجم أخرى.
- نظرية الترجمة : فيودوروف.
- ماهو وزن الكلمة : فلاديمير روسيلس

النقد الموضوعاتي^(١)

ميشيل كولو

■ ت.د. غسان السيد ■

النقد الموضوعي من المناهج النقدية الحديثة التي تحاول سبر أغوار النص الأدبي، والوصول إلى معناه الحقيقي عن طريق استخدام كل المفاتيح الممكنة، وأشهر من فتح الطريق أمام هذا المنهج، غاستون باشلار، وجورج بولي، وجان ستاروبينسكي، وجان بيير ريشار، ويركز هؤلاء النقاد على أن الموضوعات التي تبدو متبايرة في النص يمكن أن تشير إلى اهتمامات الكتاب، بمعنى أن هناك خيطاً يجمعها ويشدّها إلى أصل واحد، وبذلك فإن الكائن البشري ليس جوهراً مستقلاً عن محیطه وعن الآخرين، ولكنه علاقة تحدّد بطريقة ما بوجودها في العالم، ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته.

هذا يعني أن كل الموضوعات التي ترد إلى ذهن الكاتب قد تظهر في النص الأدبي بصورة لا شورية، وهنا تقترب الموضوعاتية من التحليل النفسي، كما تقترب الموضوعاتية من مناهج أخرى للاستفادة منها.

الموضوع من وجهة نظر النقد الموضوعاتي

سأحاول هنا تقديم تعريف للموضوع كما يقدمه النقد الموضوعاتي، وعرض بعض مضموناته النظرية والمنهجية، أقصد "بالنقد الموضوعاتي" طريقة مقاربة الموضوعات والتصوص، التي اشتهرت في فرنسا بفضل غاستون باشلار، وجورج بولي، وجان ستاروبينسكي، وجان بيير ريشار، وساعدت هنا على أعمال جان بيير ريشار بصورة أساسية، لأنها تمثل النموذج الأكثر تائلاً والأكثر دقة، لهذا

(١) ميشيل كولو - النقد الموضوعاتي - مجلة كومينيكا ميون، اتصالات، فرنسا - عدد (٤٧) - عام ١٩٨٨

الاتجاه النقدي، من الواضح أن هذه المقاربة للموضوع، ذات البعد الظاهري أساساً، تتميز عن الدراسات الحديثة التي قدمت في ندوة "من أجل موضوعاتية" والتي ترمي إلى تأسيس "علم موضوعاتي" لا يقوم على البنية خاصة، بل على الشكلانية، ضمن علاقة خاصة مع علم السرد.

يبدو لي أن الخلاف بصورة رئيسية على تعريف مضمون الموضوع، لكنني، عند قراءة أعمال هذه الندوة، صُدمت من التفاهم حول طرق معرفة الموضوع وبنائه، وأريد من خلال تبيان هذا التباعد وهذا التقارب أن أقدم الاتجاه الموضوعي عبر تقديم ما هو أكثر خصوصية فيه، مع التساؤل فيما إذا كان يمكن الاستناد على طرق أخرى في تحليل الموضوع، من أجل إيضاح محاولتي لتقديم تعريف، سأطرح بعض الاستشهادات النموذجية التي أخذت من ثلاثة أعمال قديمة نسبياً، يُرِز كل واحد منها، بطريقته الخاصة، العصر الذهبي للنقد الموضوعي.

وفائدة هذا القدم أنه يظهر جيداً العلاقة بين النقد الموضوعاتي وأفقه الفلسفي الأصلي، وهو الظاهراتية الوجودية، يبدو هذا المرجع باطلأ في الظاهر، لكن فيه فائدة ومعاصرة في مرحلة تستعيد فيها الظاهراتية مكانتها التي فقدتها بسبب تقدم البنوية.

عناصر من أجل تعریف الموضوع:

"الموضوع [....] ليس شيئاً آخر غير التلوين العاطفي لكل تجربة إنسانية، في المستوى الذي تستخدم فيه العلاقات الأساسية للوجود، أي الشكل الخاص الذي يعيش من خلاله كل إنسان علاقته بالعالم، والآخرين، والإله.[....] يشكل ثبات الموضوع وتطوره أساس كل عمل أدبي وهيكليته في الوقت نفسه، أو إذا أردنا، هندسته المعمارية، يصبح نقد المعاني الأدبية، بصورة طبيعية، نقداً للعلاقات المعيشية، كما تظهرها كل كتابة بوضوح أو غموض في مضمونها وشكلها..)"^(١)

"الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل [.....]، ويُعد هذا التكرار تعبيراً عن خيار وجودي [.....] الموضوع الجوهرى، ويعبر عن موقف تجاه بعض قدرات المادة [.....]. وهو يدعم نظاماً كاملاً من القيم، لا يوجد موضوع

^(١) ميرج دوبروفسكي، لماذا النقد الجديد؟ ميركور دوفرانس، ١٩٧٠

محايد، وجوهر العالم برمته ينقسم إلى حالات شفاء وحالات سعادة [...] ([إنه] يشترك مع موضوعات أخرى) لبناء "شبكة منظمة من التصورات الثابتة"، "شبكة من الموضوعات" التي يجمع بينها علاقات تبعية واختزال^(٣)

سيكون الموضوع مبدأ مادياً للتنظيم، ومخططاً [...] هناك اتجاه لتشكيل عالم من حوله ونشره، الشيء الأساسي فيه "القرابة السرية" التي يتحدث عنها مالاً رميته، وهذه الهوية المخفية تحت أغطية متعددة [...] إن الموضوعات الرئيسية في عمل ما، والتي تشكل هندسته المعمارية غير المرئية، ويمكن أن تزودنا بفتح تنظيمها، توجد فيه بصورة متطورة غالباً، وبتواتر واضح واستثنائي. التكرار هنا، وفي أماكن أخرى، مؤشر على الهاجس^(٤).

لن أشرح بالتفصيل هذه التعريفات المختلفة، وسأقتصر على استخلاص بعض وجهات النظر المتقربة المقيدة، والتي تخصل أيضاً مضمون الموضوع (علاقة خاصة، "وجودية"، "ومعيشة" مفضلة انفعالية، بالعالم خاصة العالم المادي) وكذلك طريقة ظهوره (مضمر، أو تعاقبي ولكن متوع)، وطريقة تنظيمه (في شبكات موضوعاتية تضم "الهندسة المعمارية" لعمل معين)، من أجل جمع نقاط القaham هذه، سأقدم التعريف التالي، الذي يبقى شخصياً ومؤقتاً: الموضوع من وجهة نظر النقد الموضوعي مدلول فردي خفي ومادي، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكان مع العالم الحساس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلاته؛ ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما، سأشرح هذا التعريف مع المرور بسرعة على المسائل المصطلحية حسراً، وسأقف أولاً عند مضمون الموضوع الذي هو سبب أصلية المقاربة الموضوعاتية، وعرض هذه المقاربة لاعتراضات عنيفة، يبدو لي أن بعض هؤلاء النقاد يتصرفون عن جهل، أو نسيان للأسس النظرية للنقد الموضوعي، والتي سأذكرها سريعاً، ثم سأقف عند التجليات النصية للموضوع، والطريقة التي تحكم بها هذه التجليات ليس فقط بمعرفته، ولكن أيضاً بتفسيره من قبل النقد الموضوعي، إن تمييز مضمون الموضوع وشكله هنا ليس إلا من أجل احتياجات

^(٣) رولان بارت، ميشيليه بقلمه هو، طبعة مسوى، ١٩٥٤

^(٤) جان بيير ريشار، العالم الخيالي لما لا رميته، طبعة مسوى ، ١٩٦١

الدراسة، ويحتفظان، من جهة نظر الموضوعاتية، بعلاقات ضيقة جداً، من جهة أخرى، ربما سيكون من الأفضل الحديث عن "جوهر المضمون" و"شكل المضمون" بحسب التمييز الذي اقترحه "هيجل مسليف"، من الواجب أيضاً صاح معنى المصطلح بسبب سوء الفهم الذي يحيط بكلمة "موضوع"، والتي يعطيها النقد الموضوعاتي معنى مختلفاً عن معناها التقليدي، إنه يرى فيها مدلولاً فردياً، خفياً ومادياً، في حين أن الاستخدام الشائع، في الواقع، أنه مرجع جماعي، واضح ومحدد، حول بعض النقاط، يتلقى هذا التقويم مع محاولات أخرى لتقديم تعاريفات للموضوع من خلال نظرية الأدب، أذكر، مثلاً، تعریف كلود بيرموند(١).

بعد الموضوع تقليدياً "مادة" يعالجها نص أو خطاب، وتأخذ علاقته معها شكل علاقة تخارجية(٢)؛ يمكن تعريفه إذن بصورة مستقلة عن العمل، بحسب المراجع الخارجية عنه، الموضوع، من وجهة نظر الموضوعاتية، هو مجموع المعاني التي يعطيها عمل ما إلى هذه المراجع: "قليلاً ما يتعلّق الأمر بمادة خارجية عن العمل، أو بطبقية دلالية خاصة به، مثلاً" موضوع المكان المشبع بالهوا عند بروست الذي درسه جان بير ريشار لا يشبه الهوا الذي تستشّقه أو الذي قرأنا عنه في أمثلة أخرى، إنه موضوع من مفاهيم خاصة تحملها هذه القدرة الأولية في البحث.

هذا المدلول اصطلاحي، وفردي، مما يميزه عن تصور شائع للموضوع بوصفه خطة، أو مكاناً عاماً بناء التراث الأدبي.

يُعرف جان بير ريشار الموضوع بوصفه "شكلاً فردياً للإدراك".

تدخلنا بهذه العودة إلى مفهوم الإدراك في خاصية أخرى متميزة للموضوع من وجهة نظر الموضوعاتية: وهي خاصية الخفية، عمل علم الاشتقاء من الموضوع المادة التي يطرحها خطاب ما، والتي يقترح المؤلف مقاربتها بطريقه واضحة، من وجهة نظر الموضوعاتية، الموضوع غير متعلق بنظرية: إنه ليس واضحاً بل مفترضاً، ويبقى خفياً، وعلى الناقد أن يقوم بعمل تفسيري.

في "البحث عن الزمن الضائع" يقدم بروست بوضوح موضوع الزمن، وما يقوله عن المكان المشبع بالهوا لا يقوم على أي قصد لمعنى معلن، إنه مدرك دون حاجة للإشارة إليه.

في النهاية، غالباً ما تكون الموضوعات التقليدية ذات طبيعة مجردة، في حين

أن الموضوعاتية تهتم بدراسة الطرق المادية للعلاقة.

بانعالم، ليس إحساس الطبيعة بصورة عامة، ولكن هذه القدرة أو الصفة الخاصة للمادة: المادة المشبعة بالهواء، والمضيئة، واللزجة... هذه المميزات الخاصة، التي سأحددها وأفرزها، تتخلص من المضمون الخاص الذي تعطيه الموضوعاتية إلى الموضوع، يعبر الموضوع بحسب الموضوعاتية عن العلاقة الانفعالية للفرد بالعالم الحساس.

هذا المفهوم يضع الموضوعاتية في تعارض مع النظرية الشكلانية فيما يخص حيز النص الأدبي، أريد أن أظهر أن الموضوعاتية لا تتضمن الواقعية الساذجة أو الذاتية المثالية، أو الانطباعية الانتقادية التي تُنبعها بها غالباً، لا تهتم الموضوعاتية بالبحث عن الموضوعية، أو الذاتية أو الانفعالية ضمن النص إلا عندما تكون مرتبطة فيما بينها، أو عندما تشتراك في تشكيل نوع من المعنى الذي هو الموضوع الخاص لبحثها، لا يمكن فهم هذه الفائدة إلا من خلال الرجوع إلى بعض الفرضيات النظرية المستوحاة من الظاهراتية.

أولى هذه الفرضيات الظاهراتية هي أن "لأحساس معنى"، بحسب نظرية إيمانويل ليفيناس^(٣). لا يقدم العالم نفسه أبداً "حقيقة" أولية، ولكن كحامل لقدرات حساسة تحمل دائماً دلالات معينة، من وجهة نظر سارتر، "القدرة"، "كاشفة للكائن البشري": "الدلالات المادية، والمعنى الإنساني لقلم الثلج، والحب، والقتل، والشحmi، كل ذلك حقيقي مثل العالم، والمجيء إلى العالم يعني الانبعاث وسط هذه الدلالات"^(٤).

أشير إلى أنه من منظور آخر، استطاع غريماس الحديث عن "دلالة العالم الطبيعي"^(٥)، هناك منطق أولى للقدرات الحساسية، يضع العالم ضمن تناقصات ذات معنى: خفيف، تقيل، صلب، لين، متواصل، متقطع، إن بروز المعنى يولد الإحساس به.

إن تشكيل الدلالات الأدبية يستند على هذه الطبقة الأولية للدلالات الحساسة التي تشكل، بحسب النقد الموضوعاتي "المادة كأرضية للتجربة الإبداعية"، بالكشف عن مجموع العناصر الحساسة الموجودة في عمل ما، فإن النقد الموضوعاتي يهدف علم تطور المعنى، هذا المعنى موجود بالنسبة للموضوعاتية في بعض

■ النقد الموضوعاتي ■

مواقف الكائن الكاتب تجاه العالم: إنها تسأله مثلاً "ما هو معنى اليوم الجديد ورهافاته بالنسبة لكولييت" (٦). نعثر هنا على فرضية أخرى مأخوذة من الظاهراتية: الكائن ليس جوهراً مستقلاً، ولكنه علاقة تتحدد بطريقة ما بوجودها في العالم، ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته، إذن، إذا كانت الكتابة نشاطاً للكائن يبحث عن ذاته أو عن معنى، فإنها تمر عبر استدعاء عدد من الموضوعات: "أشياء، أجساد، أشكال، ماهيات، طباع، أذواق، هذه هي الأسس والوسائل الأولى للحركة التي من خلالها يكتشف الكائن نفسه" (٧).

صورة العالم الحساس التي يكتشفها النقد الموضوعاتي في عمل ما تعكس إذن "منظراً داخلياً": "الشيء يصف الروح التي تمتلكه، وهنا يلتقي الخارج بالداخل" (٨) كما تشكل الصورة "العالم الخيالي" لكاتب ما، هذا العالم المشكل من كل ما يتبناه الكاتب في العالم أو يرفضه، لأنه يتعرف على نفسه من خلال ذلك، وأنه يبحث عن تمييز نفسه عن هذا الانقسام بحسب تعبير بارت "يقسم جوهر العالم إلى حالات سعد وحالات شقاء" يجيب أولاً، من وجهة نظر الموضوعاتية، عن متطلبات حالة انتفالية، الموضوع أيضاً مؤثراً: العلاقة مع العالم الذي تسجل فيه تمر من خلال الجسد، وهي ذات طبيعة انعكاسية وفطرية، لا يمكن فصل الإحساس عن إعادة الإحساس، العاطفة تُخضب الموضوعات وتعبر عن ذاتها من الإيثار أو الرفض عبر الحواس: كل شيء يحدث كما لو أثنا ننبثق ضمن عالم تحمل المشاعر فيه المادية، ولها نسيج جوهرى، وتكون لينة حقيقة، ومستوية، ولزجة، ومنخفضة، ومرتفعة... الخ، أما الماهيات المادية فيكون لها بالأصل معنى نفسي يجعلها كريهة، أو مرعبة، أو جذابة" (٩).

منطق القدرات الحساسة يتدعم إذن من خلال تفضيل عاطفي، إيجابي أو سلبي، ويُدخل مبدأ تنظيمياً دالياً جديداً "العالم الخيالي" يقوم على التعارض الأولي بين السعادة والشقاء.

تُظهر إحصائية لموضوعات عمل ما "شبكة منظمة من المستحب والمكره" وسجلأً شخصياً للمرغوب فيه وغير المرغوب فيه" (١٠).

رأى الموضوعاتية أولاً في هذا التناقض التعبير عن "خيار وجودي" مقابل شعوري، وكانت قد أجبرت شيئاً فشيئاً على الاستفسار على أنسها اللاشعورية،

من هنا تقاربها مع منهج التحليل النفسي، خاصة في الأعمال الحديثة لجان ستاروبينسكي وجان بيير ريشارد^(١١).

ولكن فائدة هذه الدلالات الحساسة، وهذه التفضيلات العاطفية لا توجد فقط في ذاتها، بفضل الفرضية الظاهراتية الأخيرة التي هي وحدة السلوك، واستحالة فصل الجسد عن الروح، فإن الدلالات تتضمن، في الواقع، ليس فقط مجموع الخيارات الوجودية لكاتب ما، ولكن أيضاً خياراته الإيديولوجية، والجمالية، والأسلوبية.

لهذا، فإن إيشار بروست "للمخفي" يظهر افتاته "بالمجامعتات"، والأوساط الاجتماعية الخلطية، وتمسكه "بمظهر الأستانة". وبحثه عن نوع من الاستمرارية الأسلوبية، استخلاص بنى "عالم خياني" يمكن أن يكون إذن وسيلة للوصول إلى بنى فكرية وكتابية؛ تبحث الموضوعاتية، عبر هذه البنى، عن "إيجاد سمات متشابهة للتطور، ومبادئ موازية للتنظيم"^(١٢).

ما هي الفرضيات المنهجية التي تتضمنها الفائدة التي تعطيها الموضوعاتية لقراءة التدرات الحساسة إذا؟

من المؤكد أن هناك ضرورة لإعادةأخذ حقيقة دلالاتها عبر ذاتية الناقد، الذي لا يحب أبداً مراقبة ردات الفعل الحسية والانفعالية التي يشيرها النص فيه، ولكن على العكس من ذلك، يجب أن تكون إحدى نقاط الانطلاق لبحثه، كما يقول جان بيير ريشارد.

"يفترض هذا النوع من القراءة اندماجاً حسياً وخيالياً في كل عنصر نصي مدروس، من أجل إطلاق صدأه، أو إعادة صياغته داخلياً وفهم معناه الوجودي"^(١٣).

هذه الفرضية هي التي عرّضت الموضوعاتية للوم الانطباعية: بأنها تستند على غيارات شخصية لا يمكن التثبت منها، وتبتعد عن كل موضوعية، وليس لها إذن أي قيمة علمية، ولكن هذا التدخل للذاتية يتم في لحظة قصيرة ولا يعبر إلا عن وجه واحد من أوجه الاتجاه الموضوعاتي، وهو محصور بدقة عبر الفرضيات الأخرى لتعريفنا للموضوع، في مستوى مضمون الموضوع نفسه، نلاحظ أن "الدلالات المادية"، ترتكز على خصائص موضوعية للأشياء، وليس متروكة للنقد

الاعتراضي بصورة كاملة.

لابدكنا قول أي كلام لشيء أو نوع حساس: إنه يحمل سلسلة من الدلالات الخفية، بعدد محدود، والتي سأسميها "بذورها النموذجية"، إذا أخذنا مصطلح الدلالية البنوية، يعرف الناقد هذه الدلالات الخفية على أساس تجربة العالم الحساس الذي يتقاسمها إلى حد كبير مع الكاتب، والذي يكتشفه في قراءته.

يمكنه أن يبقى هنا، ويحسني مختلف "البذور النموذجية" الموجودة في الموضوع، هذا مافعله مثلاً "باشلار" عندما عرض الوجوه المختلفة للمعنى الذي تقدمه صورة أولية، إنه يلجأ إلى شكل من استحضار صور متعددة ومماثلة، تكشف عن مواهبه الكبيرة كقارئ وعالم ظاهرات، ولكن ذلك لا يشكل مطلقاً عملاً نقدياً.

العمل النقدي الكامل للموضوعاتية، يبدأ في الواقع من وجهة نظرى، منذ اللحظة التي نتعرف بها على الإمكانيات الدلالية للموضوع، تلك التي تنتقل من القوة إلى الفعل بصورة حقيقة، وتؤدي إلى فهم العالم الخيالي في هذه الحالة، لا يستطيع الناقد القيام بهذا الفعل على أساس معرفة الآخر أو التطابق قليلاً أو كثيراً مع الكاتب، بل عليه إجراء دراسة منهجية لوضع الموضوع في النص، من أجل تحديد الدلالة الدقيقة للموضوع في عمل ما، على النقد الموضوعاتي إخضاع مخزونه الدلالي لعملية غربلة لمختلف السياقات التعبيرية حيث يكون الأمر ضرورياً، هذه المواجهة وحدها تسمح بتعريف مأسسميه "البذور السياقية" للموضوع.

يجب أن يتكامل الاتجاه الظاهرياتي مع تحليل النص والاتجاه البنوي. في هذا المستوى، يمتلك منهج الموضوعاتية صرامة ودقة.

في الواقع، يرتكز هذا المنهج على قراءة متأنية للنص، وجرد كامل، ثم استخدام مختلف وجوه الموضوع، التي يمكن موضوعياً مراقبة نتائجها وتشكيلاها.

ما يسمح هذا العمل باستخلاصه هو تنظيم نصي للموضوع، خطوطه الكبرى تتقطع تعريف الموضوع الذي اقترحه "ل. دوليزل (١٤)". باسم "موضوعاتية بنوية": "كتلة متصلة من الدوافع المستمرة"، التي "تشكل بعلاقة مع موضوعات أخرى موازية أو معارضة".

هكذا يظهر الموضوع في النص، من وجهة نظر النقد الموضوعاتي.

إن ما يلفت نظر الناقد إلى موضوع هو تواتره الذي يجب ألا يخلط مع التكرار البسيط، كما في حالة الموضوع الموسيقي، يتراافق تواتر الموضوع بتبدلاته: "يتبدل معنى الموضوع في ذاته ونتيجة أفق المعاني التي تحيط به وتدعمه وتُوجده، في الوقت نفسه"^(١٥) ينتج معنى الموضوع من مجموع المدلولات المختلفة التي تمثله في النص والتي تشكل مأسماً مسمى "أفق الداخلي" ، من جهة، ومن جهة أخرى، من علاقته بالموضوعات الأخرى في العمل، التي تشكل "الأفق الخارجي"^(١٦).

يتضمن الأفق الداخلي للموضوع مختلف تغيراته وانحرافاته، تقصد الموضوعاتية "بالتغيرات" ، مختلف التبدلاته الكمية أو النوعية التي يعزى إليها مدلول الموضوع، "وبالانحرافات" سلسلة الدوافع المادية التي يشترك فيها هذا المدلول، إذا أعددت أخذ موضوع الهواء عن بروست، فإنه يتغير بحسب العناصر: كثافة متصاعدة، مغلق، مكان مهوى، والمكان المشبع بالهواء، وتفضل مظاهره القصوى سلبياً، أما نماذجه الوسيطة فتفضل إيجابياً، إنه يتراجع بحسب أوضاع الغرفة، والستارة، والحدائق، والممر.

تحدد هوية الموضوع عبر مجموع تبدلاته الداخلية، التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها: "الموضوع ليس شيئاً آخر غير مجموع هذه التبدلاته أو على الأصح استخدامها".

لكن هذا التعريف لا يقدم معنى الموضوع كما هو، في الواقع، إنه علائقى أو حركي، ولا يتحدد إلا بحسب مختلف مدلولات النص التي يشترك معها الموضوع انتقائياً، من خلال التجانس أو التناقض من أجل تحديد القيمة الخاصة لموضوع ما، على الموضوعاتية أن تعيد تشكيل الشبكة المعقدة للعلاقات التي توحده مع كل الموضوعات القريبة أو المناقضة: "كل مادة، إذا عرفت ضمن تصنيفاتها، التشكيلية، تفتح، وتمتد نحو تعددية المواد الأخرى التي تتواجد عبر فضاء الكتاب كلها، ضمن منظور [...] هذه التصنيفات الأساسية نفسها [...] .."

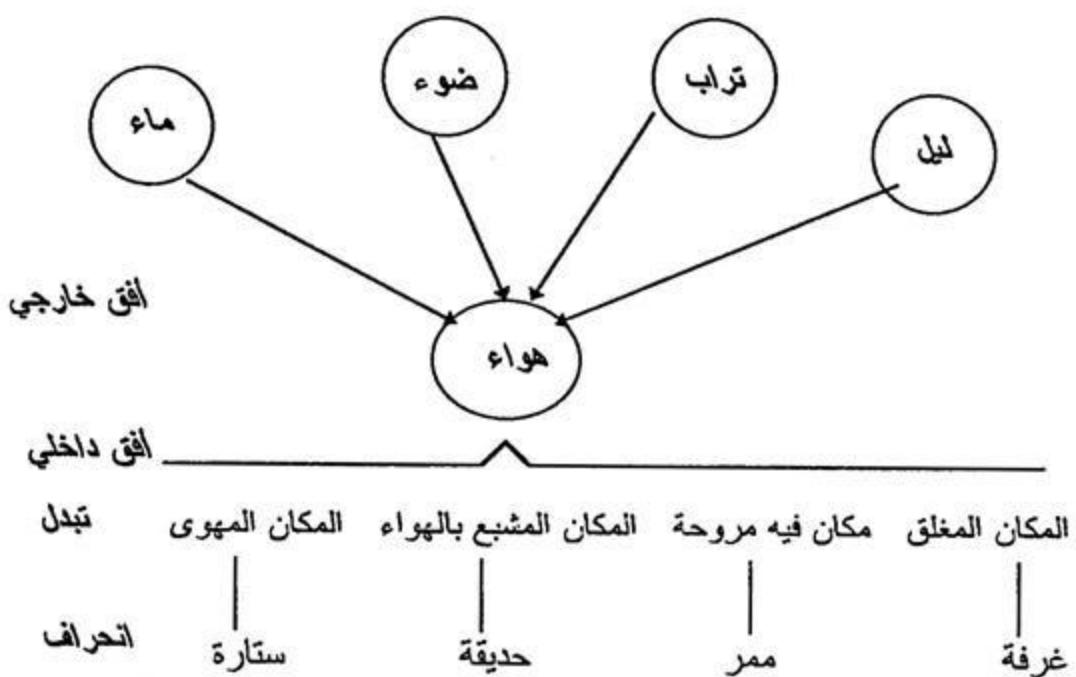
ضمن الحد، كل باعث لا يمكن قراءته إلا ضمن الأفق المفترض لكل البواعث الأخرى، عبر نسيج كل العلاقات التي تجمعها إليه^(١٧).

■ النقـد الموضـوـعـي ■

مثلاً، من أجل الإمام بمكانة موضوع الهواء ضمن الاقتصاد، الدلالي لعمل بروست، فإن الناقد يواجهه خاصة بموضوعات التراب والليل، اللذين يتعارض معهما، والضوء والماء اللذين يتقربان معهما.

إن مجموع هذه الشبكات من الدلالات المنسوجة من موضوع إلى آخر، هي التي يسمّيها جان بيير ريشار "العالم الخيالي" أو "المنظّر" لعمل معين:

منظمه



هذا المنظر هو أولاً هندسة معمارية موضوعاتية، وبنية دلالية، وهذه الهندسة لا تختلط مع التنظيم الظاهري للنص، وغالباً ما اتهم النقد الموضوعاتي بتشويه النص من أجل إعادة تركيب شكل من الوحدة المثالية من خلال أجزائه: كما كتب س.ريمون-كينان، "الموضوع بناء مشكل من إعادة تجميل عناصر منفصلة مأخوذة من النص" (١٨).

بالإضافة إلى ذلك، هذا البناء ليس تجنيعاً عشوائياً، إنه يستند إلى ظواهر موجودة في النص: تكرار، مصادفات، مصادفات مشتركة، انسجام وتعارض دلاليان، هذه الظاهرات هي بالنسبة للنقد الموضوعاتي الإشارات الواضحة "البنية عميقه"، تستخدم الاقتصاد الدلالي والشكلي للعمل، في الواقع، تمتد الوظيفة "الموجدة" للموضوع إلى كل مستويات تنظيم العمل، وإلى وجهته الدالة وواجهته المدلولة، ويفترض س.ريمون-كينان نوعاً من "النشابه" بين "المدلول العام للموضوع" وبين 'مختلف الوجوه الشكلية للعمل'، أما جان بيير ريشار فقد أراد دائماً أن يظهر "التوازي" الذي يوحد "شكل المضمون" (البنية الموضوعاتية) و"شكل التعبير" كتب مثلاً، بخصوص هوغو: "عند فحص كل رمز من الرموز عند هوغو، يجب أيضاً القدرة على مطابقة تحليل رمز من المنظر (١٩)".

لم يتوقف ريشار عن مواجهة هذا التطابق بدقة، وأحياناً بشيء من التعقيد في الواقع، لقد علمه حواره مع الشعرية ومع التحليل النفسي معرفة نوع من الاستقلالية في آلية الدوال، وبذاته، من الآن وصاعداً، أن العلاقة بين الأدب والموضوع ذات معنى مضاعف متداخل بمقدار ما هو مستقل "تعاون تشكيلي وعدائي في الوقت نفسه (٢٠)".

المنطق الموضوعاتي "يشكل" الآلية النصية عبر إعطاء شكل للموضوعات وتعديل دلالتها، يبدو أن النقد الموضوعاتي يهتم أكثر فأكثر اليوم بوضع الموضوع في النص، لماذا إذن الاستمرار في الحديث عن "مناظر" و"عالم خيالية"؟ عبر الفحص المتعدد لنظام يعرف فيه جان بيير ريشار، مثلاً الاتجاهات الدلالية للوجود في العالم، والإحداثيات الشخصية للإقامة (٢١).

للموضوع بنية (نصية) وأفق (فوق نصي)، تطلق الموضوعاتية من تحليل الأول، ولكنها لا تعرف التوقف عنده: تحاول الكشف عن الخطوط الكبرى "للمنظر" في الصفحة الواحدة، وتتجأ إلى أسلوب الانتقال الدائم بين الموضوع والنص، يبدو لي أن كل شكل من الموضوعاتية يفترض هذا التجاوز لحدود النص، كما أشار كلود بريموند، الموضوع متصل وسام، في الوقت نفسه، بالنسبة للعمل (٢٢).

إنه دائماً "مأخوذ من الخارج (٢٣)". لكي يخضع لتركيب نصي خاص، بالنسبة إلى كثير من الباحثين الذين تحدثوا في الندوة الأخيرة، هذا "الأفق الخارجي"

للموضوع ذو طبيعة تناصية أساساً: إنه مصنوع من العروض والدلالات التي تشاركه فيها الموروث الأدبي، في الحقيقة، يبدو لي مفيدة بصورة كاملة أن أعرف هذه "المفاهيم الثقافية" المعطاة للموضوع ، كي أتمكن من تقويم التحوّلات التي يحدثها فيها هذا العمل أوذاك (٢٤)، وعلى أية دراسة موضوعاتية أن تحاول فهم هذه التحوّلات: لأنها تنتج من استراتيجية خاصة في الكتابة (هذا يستدعي دراسة الوظيفة التناصية للموضوع) ومن تجربة متميزة للعالم (تطلب الأخذ في عين الاعتبار للأفق فوق النصي للموضوع).

وفي هذا المستوى، لا يمكن إهمال تعليمات النقد الموضوعاتي، لأنها تسمح باستثمار بشيء من المنطقية، قدرات حساسة وشكل من التفضيل العاطفي، هذا مفید خاصه في دراسة الموضوعات المادية في الأعمال الأدبية الحديثة المعاصرة: إن رمز الألوان، في عمل من القرون الوسطى، تلتزم بقانون تقافي، وهي تفترض علاقة حسية وعاطفية بالعالم عند رامبو خاصة، من جهة أخرى، الكتاب المعاصرون هم الذين فتحوا الطريق أمام النقد الموضوعاتي: وبروست هو أول من أشار إلى سيطرة اللون الأحمر وحده في "سيلفي" وبين أن ذلك يفترض إعادة تقويم المعنى العام لهذا العمل (٢٥) أعلن جولييان غراك أن عالمه الروائي الخاص يقوم على بعض "الرغبات" المادية المنظمة (٢٦) من خلال مسيرته المزدوجة البنوية والظاهرة، يضع النقد الموضوعاتي نفسه عند مفترق الاتجاهين الرئيسيين للحداثة الفلسفية، والأدبية، والنقدية التي أسهمت لعبـة (الموضوعات) الثقافية في فصلها وتعارضها بصورة جذرية: ربما حان الوقت للأخذ بعين الاعتبار أنها يمكن أن تتعاون أو تتكامل خاصة في دراسة الموضوعات الأدبية.



■ المهم وأمثلة:

- ١- تصور وموضوع، شعرية، ٦٤، ١٩٨٥، ص ٤٢٤-٤١٥، حيث يعارض التصور بالموضوع، الذي يتطلب سلسلة من التبدلات المادية وشبكة من الأفكار المشتركة المرتبطة مع "الوجوه الأكثر أصالة" لـ"فلكر المؤلف".
- ٢- يتصور الموضوع عندئذ كتعبير مرجعه هو الذي من أجله تُقال الجملة بحسب مأكابه من ريمون-كينان. عندما فسر أعمال كونو، ورين هارت، "ما الموضوع" شعرية، ٦٤، ص ٤٠٠.
- ٣- الذي يأخذها هو نفسه من إروان ستراوس، مؤلف كتاب بعنوان "من معنى المعاني"، برلين، جوليوم سبرينجر، ١٩٣٥.
- ٤- جان بـ"سارتـر، الوجود والعدم، باريس، نـاـليـمـارـد، ١٩٤٣. الجزء الرابع، الفصل الثاني، ص ١٩١.
- ٥- أ.ن. سـ، شـروـطـ سـيـمـيـاتـيـةـ العـالـمـ الطـبـيـعـيـ، بـارـيسـ، طـبـعـةـ سـوـيـ، ١٩٧٠، ص ٤٩-٩١.
- ٦- جـ.بـ.ريـشارـدـ، تحـولـاتـ صـبـاحـ، قـراءـاتـ دـقـيقـةـ ٢ـ، بـارـيسـ، طـبـعـةـ سـوـيـ، ١٩٨٤، ص ١٨٢.
- ٧- جـ.بـ.ريـشارـدـ، العـالـمـ الـخـيـالـيـ لـماـلـارـمـيـهـ، بـارـيسـ، طـبـعـةـ سـوـيـ، ١٩٦١، ص ٢٠.
- ٨- المصدر السابق.
- ٩- سـارـتـرـ، المـصـدرـ السـابـقـ، ص ٦٩٦.
- ١٠- جـ.بـ.ريـشارـدـ، قـراءـاتـ دـقـيقـةـ، بـارـيسـ طـبـعـةـ سـوـيـ، ١٩٧٩، ص ٨.
- ١١- خاصة، جـ.ستـارـوـبـينـسـكـيـ، العـلـاقـةـ النـقـيـةـ، بـارـيسـ، غالـيمـارـدـ، ١٩٧٠، والـجزـآنـ اللـذـانـ مـرـاـسـابـقاـ مـنـ قـراءـاتـ دـقـيقـةـ لـجانـ بـيـبرـ رـيـشارـدـ، وأـعـيدـ فـيـ هـذـاـ المـجـالـ، إـلـىـ عـرـضـ حـولـ "المـوـضـوـعـاتـيـ وـالـتـحـلـيلـ النـفـسـيـ" بـارـيسـ، طـبـعـةـ سـوـيـ ١٩٨٦.
- ١٢- جـ.بـ.ريـشارـدـ، العـالـمـ الـخـيـالـيـ لـماـلـارـمـيـهـ، ص ١٥.
- ١٣- جـ.بـ.ريـشارـدـ، "الـنـقـدـ المـوـضـوـعـاتـيـ فـيـ فـرـنـسـاـ" مـاـخـلـةـ فـيـ النـدوـةـ الـعـالـمـيـةـ فـيـ فيـنـيـسـيـاـ، أـيـلـولـ ١٩٧٥.

■ النقد الموضوعاتي ■

- ١٤- ل. دوليزل، *مُثلث المضاعف* "شعرية" ، ٦٤، ص ٤٦٤
- ١٥- ج. ب. ريشارد، *العالم الخيالي لما لا زميه*، ص ٢٥
- ١٦- يسمى هوسن "الأفق الداخلي" مجموع الوجوه التي يمكن أن يقدمها شيء إلى نظر مراقب بحسب مختلف نقاط النظر إليه.
- ١٧- ج. ب. ريشارد، *"النقدالموضوعاتي في فرنسا"*
- ١٨- س. سيمون -كينان، ص ٤٠٢.
- ١٩- ج. ب. ريشارد، دراسات عن الرومانسية، باريس، طبعة سوي، ١٩٧٠
ص ١٩٢
- ٢٠- ج. ب. ريشارد، *قراءات دقيقة* ، ص ٢٥٤
- ٢١- ج. ب. ريشارد، *بروست والعالم الحسان*، باريس، طبعة سوي، ١٩٧٤، ص ٧
- ٢٢- كل بريموت، ص ٤٢٢
- ٢٣- ف. هامون، "الموضوع و فعل الواقع" ، شعرية، ٦٤، ص ٤٩٦
- ٢٤- انظر محاولتي لتعريف المفاهيم التقافية لموضوع الأفق وتحولاتها من عصر إلى آخر ومن عمل إلى آخر، باريس، جوزي كورتي، ١٩٨٨، مجلدان.
- ٢٥- انظر "جييرارد، دونيرفال" ، ضد سانت-سيوف، باريس، غاليمار، سلسلة "الأفكار" ١٩٦٥؟
- ٢٦- انظر "العيون المتوجهة جيداً" أفضليات، باريس، جوزي كورتي، ١٩٦٩.



من العلم إلى الأدب

رولان بارت

■ ترجمة ، د. منذر عياش ■

«لا يستطيع الإنسان أن يتكلم عن فكره

من غير أن يفكر بكلامه»

بونالد.

توجد لدى الجامعات الفرنسية قائمة رسمية بالعلوم الاجتماعية والإنسانية. وإذا تشكل هذه موضوع التعليم المعترف به، فإنها تحدد على نحو ما تخصص الشهادات التي تمنحها: إنك تستطيع أن تكون دكتوراً في علم الجمال، وفي علم النفس، وفي علم الاجتماع، ولكنك لن تستطيع أن تكون كذلك في علم الشعارات، أو في علم الدلالة، أو في علم الضحية. وهكذا، فإن المؤسسة تحدد مباشرة طبيعة المعرفة الإنسانية. وتفرض كذلك طرق تقسيمها وتصنيفها، وإنها لتفعل هذا تماماً كما تفعله اللغة «بابوها الإجبارية» (وليس فقط بمعنواها). يعني هذا أنها تجبر المرء أن يفكر بطريقة ما، وليس بطريقة أخرى. ويقول آخر، فإن الأمر الذي يحدد العلم (ـ طبعاً من الآن فصاعداًـ أن هذه الكلمة تعني هنا مجموع العلوم الاجتماعية والإنسانية) ليس مضمونه (ـ وهذا غالباً ما يكون سوء التحديد وقابل للتغيير)، ولا منهجه (ـ نهج يتغير من علم إلى آخر: ما هو المشترك مثلاً بين علم التاريخ وعلم النفس التجريبي؟)، ولا عالمه الإيصالى (ـ فالعلم يطبع في الكتب ككل الأشياء المتبقية).

ولكن لنقل إنه يحدد بمكانته، أي بتعيينه الاجتماعي: فموضوع العلم هو كل مادة يحكم المجتمع بأنها أهل لنقلها. وبكلمة واحدة، فإن العلم هو ما يتعلم.

إن للأدب كل السمات الثانوية للعلم. وهذا يعني أن له صفات لا تحدده. فمضامينه هي مضامين العلم عينه. ولا توجد، بكل تأكيد، مادة علمية واحدة لم

يعالجها الأدب العالمي في لحظة من اللحظات : إن عالم العمل هو عالم كامل. ولما كان كذلك، فقد كان للأدب بالنسبة إلينا هذه العظمة التي تتجلى في نشأة الوحدة الكونية، والتي كان يتمتع بها الإغريقيون القدماء، غير أن الحالة التجزئية لعلومنا تمنعها عنا اليوم. وإضافة إلى هذا ، فإن الأدب منهجي كما هو العلم، وله برامجه في البحث، وإن هذه البرامج تتغير بحسب المدارس والعصور(كما هو الأمر على كل حال بالنسبة إلى برامج العلم). كما أن له قواعد في الاستثمار ، وله في بعض الأحيان مزاعمه التجريبية. وكذلك، فإن للأدب أخلاقه كما للعلم أخلاقه. وإن هذا يظهر، على نحو ما ، في استخلاصه قواعد صناعته من الصورة التي يعطيها لنفسه عن كأنه.

وإنه ليُخضع، في النتيجة، مشاريعه إلى نوع من الفكر المطلق.

ثمة سمة أخيرة توحد بين العلم والأدب، ولكن هذه السمة تميز بينهما أيضاً بشكل أكثر تأكيداً من أي فارق آخر : العلم والأدب، كلاهما خطاب(وهذا ماتعبر عنه فكرة العقل القديم) ، ولكن اللغة إذ تكون الواحد والآخر ، العلم والأدب، فإنها لا تهضم بهما، أو إذا كانت فضل فيها لا تفصح عنهم بالطريقة نفسها. وإن ليكون من مصلحة المرء ، والحال كذلك، أن يجعلها شفافة وحيادية قدر الإمكان ، وأن يخضعها للمادة العلمية (العمليات، والفرضيات، والنواتج) التي يقال إنها توجد خارج اللغة وتسبقها: توجد من جهة أولى مضمرين الرسالة العلمية، وهذه تعد كلاً واحداً . ويوجد من جهة أخرى الشكل اللغوي المكلف بالتعبير عن هذه المضمرين ، والتي هي لا شيء . وليس من قبيل المصادفة، بدءاً من القرن السادس عشر ، إذا كان الانطلاق المزدوج للتجريبية والعقلانية وللبدوية الدينية (مع الاصلاح)، أي للفكر العلمي (بالمعنى الواسع للكلمة)، قد ترافق مع انحسار لاستقلالية اللغة، أي اللغة التي ترتفعت إلى مرتبة الأداة أو "الأسلوب الجميل" ، بينما تقاسم التقاويم الإنسانية، في القرون الوسطى، تحت مظلة الأنواع السبعة، أسرار الكلام وأسرار الطبيعة بالتساوي.

أما بالنسبة إلى الأدب، أو على الأقل بالنسبة إلى المذهب الكلاسيكي والإنساني، فإن اللغة لم يعد في وسعها أن تكون الأداة المريحة أو الزينة الفاخرة "لواقع" اجتماعي ، عاطفي أو شعري يسبقها، فقد أخذت على عاتقها، استطراداً، أن تعبر عنه بشرط أن تخضع إلى بعض القواعد الأسلوبية: اللغة هي

كائن الأدب، وهي عالمه أيضاً: إن الأدب كله قائم في فعل الكتابة، وليس في فعل "التفكير" ، و"الرسم" و "الحكي" ، و"الإحساس" . وكما يرى جاكبسون من منظور تقني، فإن "الشعري" (أي الأدبي)، ليشير إلى هذا النموذج من نماذج الرسالة، الذي يتخذ من شكله الخاص وليس من مضامينه موضوعاً له. وأما من منظور أخلاقي، فإن الأدب يتتابع، من خلال المعتبر اللغوي وحده، زلزال المتصورات الأساسية لثقافتنا، وعلى رأس كل ذلك متصور "الواقع". وأما من منظور سياسي، فقد كان الأدب ثورياً، وذلك بالاقصاح والإعلان بأنه لا توجد لغة بريئة، وبممارسة ما يمكن أن يسمى أيضاً "اللغة الكاملة". وهكذا، فإن الأدب يجد نفسه اليوم وحيداً في حمل المسؤولية الكاملة للغة . والسبب لأن العلم إذا كان محتاجاً إلى اللغة كما هو أكد، فإنه لا يكون في اللغة كما يكون الأدب فيها. فالعلم يتم بالتعليم ، أي يقوله وبعرضه، بينما الأدب، فإنه يتحقق إنجازاً أكثر مما يتحقق نقلًا (فما يدرس هو تاريخه فقط) . ثم إن العلم يُنطق به، بينما الأدب فينكتب. وهذا يقود الصوت أحدهما، بينما يتبع الآخر اليد. ولقد يعني هذا أنه خلف الواحد منهما والآخر لا يقوم الجسد نفسه، ولا الرغبة نفسها.

وإذا انصب التعارض جوهرياً بين العلم والأدب على شكل معين من أشكال التعامل بالنسبة إلى البنية. وبكل تأكيد، لقد فرضت هذه الكلمة من الخارج. غير أنها تغطي حالياً مشاريع متعددة جداً، ف تكون في بعض المرات متباعدة ، وتكون في بعضها الآخر متعادية. ولا يوجد أحد يستطيع أن يدعى الحق بأنه يتكلم باسمها. وحتى كاتب هذه السطور لا يزعم فيها ذلك . إنه يأخذ فقط من «البنوية الحالية» صورتها الأكثر خصوصية، والأكثر ملاءمة في النتيجة . كما يفهم من هذا الاسم طريقة لتحليل الأعمال الثقافية، بشرط أن تستثنهم من المناهج اللسانية الحالية. ولقد يعني هذا أن، البنوية نفسها، بوصفها ناتجاً عن نموذج لساني، تجد في الأدب الذي هو عمل لغوي، موضوعاً أكثر قرابة: إنه التجانس مع الذات. ولا تنفي هذه المصادفة بعض الحيرة، بل لا تنفي بعض التمزق. وإن الأمر ليتعلق بالبنوية . فهي إما ت يريد أن تحافظ وبعد العلمي مع موضوعها ، وإما أن تقبل، على العكس من ذلك ، أن تجازف بالتحليل الذي تحمله، فتضييعه في لا نهاية اللغة التي يشكل الأدب اليوم ممراً لها. وبكلمة واحدة نقول ، إن الأمر يتعلق بالبنوية بحسب إذا كانت البنوية تريد أن تكون علمًا أو أن تكون كتابة.

إن البنية، بوصفها علمًا ، تجد نفسها قائمة في كل مستويات العلم الأدبي. فهي تكون أولاً في مستوى المضامين، أو بشكل أدق في مستوى شكل المضامين. وما كان ذلك كذلك إلا لأنها تريد أن تقيم "لغة" الحكايات المروية، ومفاصلها، ووحدتها، والمنطلق الذي يربط بعضها ببعض. وباختصار إنها تريد أن تقيم الأسطورة العامة التي يساهم فيه كل عمل أدبي . وأيما على مستوى أشكال الخطاب، فإن البنية، بفضل منهجها، تركز انتباها خاصاً على التصنيفات وعلى الأنظمة، وعلى الترتيب. وإن التصنيف ليكون هو هدفها الجوهرى، وأنموذجها التوزيعي ، الذي وضع قدرياً بوساطة كل العلم الإنساني، سواء كان مؤسسة أم كتاباً . والسبب لأنه لا توجد تفافة من غير تصنيف. وما دام الحال هكذا، فإن للخطاب، أو لمجموع الكلمات التي تشكل كياناً أعلى من الجملة، أشكالاً من التنظيم. وإن هذا التنظيم ليعد هو أيضاً تصنيفاً. لأن إنه لتصنيف دال. وفيما يخص هذه النقطة ، فإن للبنية جدًّا مدهشاً، لم يقدر دوره التاريخي حق قدره. أو كان فاقداً للنقاوة لأسباب أيديولوجية: هذا الجد هو البلاغة. وهذه عبارة عن جهد تفافة كاملة، يهدف إلى تحليل أشكال الكلام، وتصنيفها، وجعل عالم اللغة مفهوماً. وإذا جئنا أخيراً إلى مستوى الكلمات، فسنجد أن الجملة لا تملك فقط معنى حرفياً وذاتياً، وإنما هي محسوسة بالمعانى الإضافية . وبما أن الكلمة "أدبي" هي في الوقت نفسه مرجع ثقافي، ونموذج بلاغي، وغموض تعبيري إرادى ، ووحدة بسيطة للدلالة الذاتية ، فإنها تكون عميقه بوصفها حيزاً، وإن هذا الحيز ليكون هو حقل التحليل البنوي نفسه، والذي يرى أن مشروعه أكثر اتساعاً من مشروع الأسلوبيات القديمة، والمؤسسة كلها على فكرة مغلوطة "للتعبيرية" . وإذا أخذنا كل هذه المستويات ، مستوى المحاجة، ومستوى الخطاب، ومستوى الكلمات، فسنجد أن العمل الأدبي يحيط للبنية صورة لبنية متماثلة (تميل الأبحاث الحالية إلى إثبات ذلك) مع بنية اللغة نفسها. وبما أن البنية ناتجة عن اللسانيات، فإنها تجد في الأدب موضوعاً ناتجاً عن اللغة. وإن كان ذلك، فإننا نفهم أن البنية تستطيع أن ترحب في تأسيس علم للأدب ، أو في تأسيس لسانيات للخطاب بصورة أدق.

ويكون موضوع هذا العلم "لغة" الأشكال الأدبية، أي الأشكال التي تم الوقف عليها في مستويات عديدة. وبعد هذا الأمر مشروعًا جديداً جداً، لأن الأدب حتى الآن لم يقارب علمياً إلا مقاربة هامشية للغاية. وقد قام بهذا تاريخ الأعمال،

والمؤلفين، أو قامت به المدارس، أو مدارس النصوص (فقه اللغة). ومهما كان هذا المشروع جديداً، فإنه مع ذلك لا يرضي، أو هو لا يكفي على الأقل. ذلك لأنه يترك المعضلة التي تكلمنا عنها في البداية كاملة. وهي معضلة أوحى بها مجازاً التعارض بين العلم والأدب، بما أن الأدب يضطلي بلغته الخاصة - تحت اسم الكتابة - وأن الكتابة تراوغها، وهي تتظاهر بأنها أداة محسنة.

وباختصار، فإن البنوية لن تكون سوى علم آخر (فهي كل قرن تلد بعض العلوم، ويكون بعضها عابراً). فإذا لم تتوصل البنوية إلى أن تضع في قلب مشروعها هدم اللغة العلمية، أي بایجاز إذا لم تتوصل إلى "كتابة نفسها"، فكيف لا يقوم الشك في اللغة التي تعينها في معرفة اللغة؟ ومن هنا، فإن الإطالة المنطقية للبنوية لا تستطيع إلا أن تتصل بالأدب، ليس بوصفه موضوعاً للتحليل، ولكن بوصفه نشاطاً كتابياً، كما لا تستطيع إلا أن تزيل التمييز الناتج عن المنطق والذي يجعل من العمل "لغة - موضوعاً" ومن العلم "لغة - وصفة". وأخيراً، فإنها لا تستطيع بقاء إلا إذا غامرت بالامتياز الموهوم الذي علقه العلم بخصوصية اللغة المستعبدة.

لا يبقى أمام البنوي إذن سوى أن يتحول إلى كاتب. وليس ذلك لكي يعلم أو لكي يمارس "الأسلوب الجميل" ، ولكن لكي يعثر ثانية على القضايا التي تحرق كل تعبير إذا لم يُغلف نفسه بغيم يصطفع أو هاماً واقعية، تجعل من اللغة وسيطاً للفكر ، ويشرط هذا التحول - يجب الاعتراف أنه مقبول نظرياً - عدداً من التوضحيات أو الاعترافات . ونستطيع ، بادئ ذي بدء، أن نقول ما عاد يمكن التفكير في الذاتية والموضوعية - أو إذا كنا نفضل، فيمكننا أن نقول لم يعد بالإمكان التفكير في مكان الفاعل في علمه - وذلك كما كان حال العلم التجريبي في أوج أزمنته. فالموضوعية والدقة إنما هي صفات العالم، ونحن لا نزال نوجع الرأس بها. وهذه الصفات هي صفات تحضيرية بشكل أساسي، وضرورية في لحظة العلم. وما دمنا نقول هذا ، فلا يوجد أى سبب للشك فيها أو للتخلص عنها. ولكن لا يمكن نقل هذه الصفات إلى الخطاب إلا عن طريق المراوغة، أو بوساطة إجراء كنائي محض يخلط الحذر بأثره الاستدلالي. ألا وإن كل تعبير يفترض

وجود فاعله الخاص. فهذا الفاعل يعبر في الظاهر بشكل مباشر وهو يقول "أنا" ، أو هو يعبر بشكل غير مباشر مشيراً إلى نفسه بالضمير "هو" ، أو بلا شيء ، لاجنا في ذلك إلى أشكال تعبيرية غير شخصية . ونلاحظ أن المقصود هنا هو خدعة قاعدية محضة. وإنها لخدع تغير فقط الأشكال التي يتكون الفاعل بها في الخطاب ، أي الأشكال التي يعطي بها نفسه للآخرين مسرحياً أو خيالياً . ونجد أن الشكل الأكثر نزوية من هذه الأشكال هو الشكل السالب. وإنه لشكل يمارس في الخطاب العلمي تحديداً وعادياً ، وبه يقصى العالم نفسه. فشاغله في ذلك هو الموضوعية.

وهكذا فإنما هو شخصي لن يكون أبداً مع ذلك سوى "الشخص" (النفسي ، والانفعالي ، وصاحب السيرة). أما الفاعل فلن يقص أبداً بل ثمة ما هو أكثر من ذلك. إن هذا الفاعل ليكتلى ، إذا جاز القول ، بكل الأقصاء الذي يفرضه على شخصه بعلانية مدهشة. وهكذا تبدو الموضوعية ، على نحو من الأحياء ، متخيلاً كأي متخيل آخر. ولكي نقول حقاً، فإن تعقيداً استباطياً جذرياً للخطاب العلمي (فيما يخص العلوم الإنسانية ، فإنه يتم الاتفاق عليه ، أما فيما يخص العلوم الأخرى فقد بات مكتسباً قليلاً بشكل واسع) يستطيع وحده أن يتجنب العلم مخاطر المتخيل - إلا إذا قبل العلم ، طبعاً ، أن يمارس هذا المتخيل بمعرفة كاملة. وهي معرفة لا يمكن الوصول إليها إلا بالكتابة . فالكتابة وحدتها تمتلك الحظ في إقصاء سوء النية التي تتعلق بكل لغة يصار إلى تجاهلها.

تنفذ الكتابة اللغة في كلتيها . وهذه هي أول مقاربة لتعريفها. وإن اللجوء إلى الخطاب العلمي بوصفه أداة للفكر ، يعني طرح مسلمة مفادها أنه توجد حالة حيادية للغة ، يُشتق منها عدد كبير من الانزياحات والمحسنات ، كما يُشتق منها عدد من اللغات الخاصة ، مثل اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية. وإننا لنتعتقد أن هذه الحالة الحيادية ستكون هي شرعة المرجع لكل اللغات "المنحرفة" ، والتي لن تمثل سوى الشّرع التحتية (SOUS-CODES) . وإن الخطاب العلمي إذ يتطابق مع هذه الشّرعية المرجعية ، والتي تعد أنس كل معيارية ، فإنه يستائز بسلطنة من واجب الكتابة ان تعترض عليها تحديداً . وما كان ذلك إلا لأن مفهوم "الكتابة" يتطلب بالفعل الفكرة التي تقول إن اللغة نظام واسع ، ولا تفضل فيه أي شرعة على أخرى ، أو لا توجد فيه أي شرعة مركبة. وإن الأقسام تقوم فيه على علاقة "ترابية متموجة" . ومن هنا ، فإن الخطاب العلمي يعتقد أنه يمثل شرعة عليا ، بينما تزيد الكتابة أن

تمثل شرعة كلية، تتضمن قواها التفكيرية الخاصة.

وينتتج عن هذا أن الكتابة وحدها تستطيع أن تحطم الصورة اللاهوتية التي يفرضها العلم. فهي ترفض الإرهاب الأبوى الذي تشيّعه "الحقيقة" الطغيوانية المتمثلة في المضامين وفي المحاجات ، كما أنها تفتح أمام البحث الحيز الكامل للغة، مع مالها من تمرد منطقي وخلط في شرعها، ومع ما فيها من انتزلاقات ، وحوارات، ومحاكاة ساخرة. ولذا ، فإن الكتابة وحدها تستطيع أن تعارض اطمئنان العالم - ما دام "يعبر" عن علمه - بما سماه لوتي رامون "تواضع" الكاتب.

يوجد أخيراً، ما بين العلم والكتابة، هامش ثالث ، يجب على العلم أن يسير فيه: إنه هامش اللذة. ففي حضارة كاملة يقيمها التوحيد على فكرة الخطيئة ، حيث تكون كل القيم انتاجاً للجهد، نجد أن هذه الكلمة تقع قرعاً سيناً: إن لها شيئاً خفيفاً، ومتبدلاً، وجزئياً. وقد كان كوليرidge يقول: "إن الشعر هو نوع من التأليف الذي يتناقض مع الأعمال العلمية من حيث الهدف، وذلك لموضوعه المباشر ولذاته، ولكن ليس لحقيقة".

هذا الإعلان هو إعلان غامض، والسبب لأنه إذا كان يضطلع بالطبيعة الغزلية للقصيدة على نحو من الأنحاء(وللأدب) ، فإنه يوكل إليها مقاطعة محجوزة أو محروسة، ومتميزة من الأرض العامة للحقيقة. ومع ذلك فإن اللذة - نحن نقبل هذا بصورة أفضل اليوم - تتطلب تجربة أكثر سعة، وأكثر دلالة من مجرد إرضاء "الذوق". غير أن لذة اللغة لم تكن قط موضع تقدير جدي.

أما البلاغة القديمة، فقد كان عندها، على طريقتها، بعض الأفكار حول هذا الأمر.

وقد تجلى ذلك في تأسيسها لجنس خاص من أنجاس الخطاب، كرس للعرض والإعجاب . ولكن الفن الكلاسيكي، غطى الإعجاب ، وجعل منه علانية قانونه، وخصوص به كل القيود المتعلقة "بالطبيعي" (راسين: القاعدة الأولى هي الإعجاب).

ولذا ، فإن فن الباروك، الذي يمثل تجربة أدبية تم السماح بها في مجتمعاتنا، أو على الأقل في المجتمع الفرنسي، قد تجرأ وحده فقام ببعض السبر لما يمكن أن نسميه "غريزة الحب اللغوي". والخطاب العلمي بعيد عن هذا . والسبب لأنه إذا قبل الفكرة، فيجب عليه أن يتخلى عن كل المميزات التي تحيطه بها المؤسسة

■ من العلم إلى الأدب ■

الاجتماعية ، كما يجب عليه أن يقبل بالدخول إلى هذه "الحياة الأدبية" ، تلك الحياة التي يقول لنا بودلير عنها ، وذلك بخصوص إدغار بو ، إنها العنصر الوحيد الذي تستطيع أن تتنفس فيه بعض الكائنات المهملة.

هل هذا تبدل في الوعي ، وفي البنية ، وفي مقاصد الخطاب العلمي ، ربما يكون هذا هو ما يجب السؤال عنه اليوم . فهنا ، حيث العلوم الإنسانية تكونت وأزهرت ، نجد أنها تبدو قد تركت مكاناً يضيق أكثر فأكثر أمام أدب متهم عموماً بأنه غير واقعي وغير إنساني . ولكن دور الأدب تحديداً إنما يكون في إعادة تقديم مائزفه المؤسسة العلمية تقديمًا نشطاً ، أي تقديم سيادة اللغة . وإذا كان ذلك كذلك ، فيجب أن تكون البنوية هي أفضل من يثير هذه الفضيحة . فالبنوية على وعي حاد بالطبيعة اللسانية للأعمال الإنسانية . ولما كانت هي كذلك ، فإنها الوحيدة التي تستطيع اليوم أن تعيد فتح قضية المكانة اللسانية للعلم . وبما أن موضوعها هو اللغة - كل اللغات - فقد توصلت سريعاً إلى تعريف نفسها بوصفها اللغة الواسفة لثقافتنا . ومع ذلك فهذه مرحلة يجب تجاوزها ، لأن التعارض بين "اللغات - الموضوع" ولغاتها الواسفة يبقى في النهاية خاضعاً إلى نموذج أبوى لعلم من غير لغة . ولذا ، فإن المهمة المعروضة على الخطاب البنوي هي في أن يكون هو نفسه متجانساً مع موضوعه . ولا يمكن لهذه المهمة أن تتجزء إلا من خلال طريقين ، الواحد مهما أكثر جذرية من الآخر : إما أن تتبع تعقیداً استقباطياً شاملًا ، وإما أن تتبع كتابة كاملة . وسيصبح العلم في الفرضية الثانية (التي ندافع عنها هنا) أدباً .

فالأدب - لقد خضع على كل حال إلى ببلة متمامية للأجناس التقليدية (قصيدة ، قصة ، نقد ، دراسة) - كان علماً من قبيل ، وكان دائماً كذلك . وما تكشفه العلوم الإنسانية اليوم ، سواء كان هذا في علم الاجتماع ، علم النفس ، وفي التحليل النفسي ، أو اللسانيات ، إلى آخره ، فإن الأدب قد عرفه على الدوام .

والفارق الوحيد هو أن الأدب لم يقل ذلك ، بل كتبه . وإذاء هذه الحقيقة الكاملة للكتابة ، فإن "العلوم الإنسانية" التي تشكلت في وقت متأخر في إطار الوضعية التجريبية ، تبدو وكأنها حجج تقنية قد أعطاها مجتمعنا لنفسه لكي يبقى في الكتابة وهم حقيقة تقنية ، تخلصت بشكل رائع - بشكل مسرف - من اللغة .



القصيدة الخنائية الحداثية

بِقَلْمِ غُرَاهَامْ هَاوْ

■ ترجمة عيسى سمعان ■

-١-

نشهد الآن عملية تغير ثقافي أكبر وأسرع من أية عملية شهدناها قبلاً. أكبر من نهاية العصر القديم أو خاتمة العصور الوسطى. فثقافة تهيمن عليها الكلمة تأخذ بالتحول إلى ثقافة يهيمن عليها الرقم، ولا أحد يمكنه أن يتتبأ بالمكان الذي ستتشغل به الفنون التي تتمد الكلمة في ذلك النوع من المجتمعات الذي يخرج إلى حيز الوجود. كما شعر منذ أيام الحضارات الأولى جزءاً من الحياة الجمعية للإنسان لكنه لم يلعب دوراً في نفسه. فقد كان الواسطة التي نقلت إلينا القانون والتاريخ، وكان مستودع الذاكرة الشعبية، وتسلية الجماهير، والنشاط المقتصر على الخاصة. ولابد أن نفترض أن الشعر سيستمر لكن تغيراً في موقعه أمكن تمييزه منذ بداية العالم الحديث.

بالنسبة لأسطو تمثل المأساة ((التراجيديا)) والملحمة النموذج الأعلى للشعر وفي الفترة التي امتدت عليها الحضارة الغربية كان هذان الشكلان الشائعان والرئيسان - الدراما والقصة السردية البطولية - هما اللذان مثلما الشعر. ويغييران شكليهما، وينميان امتدادات، ومستعمرات، وعمليات ثانوية لا حصر لها. لكن أفكار الناس بخصوص الشعر، وشعورهم المنظم به هي في أغلبها خبرة عامة ومشتركة، تعبير عن ثقافة أو أمة، أو طبقة حاكمة. هذا، وإن الذاتية الرومانسية لم تغير في الجوهر هذه التوقعات. فقد قال شيلي أن الشعراء هم المشروعون غير المعترف بهم للعالم. على أنه لو كان هذا القول صحيحاً بشكل جلي لما مست

الحاجة لقوله. فمثل هذه المزاعم الرفيعة المقام ترد على الأرجح عندما يعسر الإبقاء عليها.

جيء ما بعد الرومانسيين هو الذي شهد بجلاء انكفاء الشعر من دوره الجماهيري لأول مرة. هذا وإن دراسة مسببات الأمراض الاجتماعية لهذا التغير سوف يقتضي منا أن نكتب فصلاً كبيراً عن تاريخ الثقافة الحديثة. لذلك فنحن معنيون هنا بالأعراض كما تظهر في الشعر ذاته فحسب. وأهمها هي التالية: انكفاء الدراما في معظمها إلى داخل مملكة النثر، تسلم الرواية دور الملحة، وينتتج عن هذا أن النموذج الأول للشعر لم يعد موجوداً في الدراما والقصة السردية البطولية بل في القصيدة الغنائية. وعليه، فإن الشعر يجد تعبيره الأكمل ليس في الصيغة المفخمة بل في الصيغة المقيدة، ليس في اللفظ العام بل في التواصل التلميحي، ولربما ليس في التواصل إطلاقاً. ومن بين التعريفات الكثيرة التي تناولت القصيدة الغنائية تعريف مشهور لـ: ت.س. إلبيوت. القصيدة الغنائية في صوت الشاعر المتحدث إلى نفسه أو إلى لا أحد. إنها تأمل جواني، أو هي صوت خارج من الهواء، بغض النظر عن أي متكلم أو مستمع محتمل. وقد كان هذا المفهوم في المركز من مشاعرنا تجاه الشعر طيلة المائة عام الأخيرة.

- ٢ -

كان الشعر الغنائي في الموروث الأوروبي الأول يتسم على الدوام، بنوعية خاصة. فنحن نسمع بـ "سوناتة شكسبير المعسولة بين أصدقائه الخاصين"، وهذه الطريقة في الكلام نموذجية لكن القصيدة الغنائية قد ارتبطت على الدوام بعالم الجماهير في عدد من النواحي المتأنسة والمعترف بها. وقد جرت العادة أن يذيعي الشاعر الغنائي لنفسه واحداً من بضعة أدوار معهودة: العاشق، المتودد، الوطني، الحكيم، المتأمل الديني، لكن بودلير، وهو أول الشعراء المحدثين، لا يمكن أن ينسب إليه أي من هذه الأدوار، وعندما يدعى القرابة مع القراء (وهذه تتم عن طريق إهانة محسوبة) - "أيها القارئ المنافق، أيا شبهي، ويا أخي) فإن ذلك يتم من خلال الجانب الشبحي لحيواتهم La Settise. L'Erreur, Le Péché, La Lésine كل ما لا تقر به أن ترفضه ذواتهم الاجتماعية، كل ما يجمعه معهم - كما يقول. الحماقة، الخطأ، الخطيئة، النذالة. وهو يضيف قبل كل شيء السأم، والطموح

المجرد من الأمل تقريراً إلى نظام هو إلى الأبد خارج المتناول. هناك، كل شيء باستثناء النظام، والجمال، والرفاه، والهدوء، والمنعة - لكنه هناك، في مكان آخر بالمرة، وليس في حاضر يمكن تخيله أو واقع يمكن تصوره. ولابد هنا من إيراد تمييز، هو في الأصل لستيفن سبندر، بين الحديث والحداثي. الحديث مسألة فترة زمنية وتاريخية، الحداثي، مسألة فن وتقنية، انعطاف خاص في الرواية. وبودلير هو أول شاعر حديث، أول من قبل بالموقع غير المصنف وغير المتأسس للشاعر، الشاعر الذي لم يعد كاهن الثقافة التي ينتهي إليها، أول من قبل بقداره ودناه المشهد المديني الحديث، لكنه ليس حداثياً. ومن خصوصية شعره أنه يعبر عن تغريب جديد في لغة التقليد الموروث المتعارف عليه. تذكرنا حركة شعره وحتى لغته الشعرية، غالباً، براسين. ومن أجل لغة جديدة وحركة شعرية جديدة تصاهي منزلة الشاعر المتغيرة علينا أن ننتظر الجيل التالي - ننتظر رامبو. وإننا لنجد الأصول الأولى للقصيدة الغنائية الحداثية في الأشعار التي كتبها رامبو بين عام ١٨٧٠ و١٨٧٣. فعلاقتها المتغيرة بالثقافة المتأسسة لا تكمن نزعتها نحو التناقض - رغم وضوح ذلك للعيان في حالة رامبو - بقدر ما تكمن في نوعيتها العارضة، العصبية على التعبّو. فشعره شعر المتسلّع الهائم، الذي لا ينبئ من المحرّضات العريقة في القدم، هو شعر الاحتفالات غير الأرثوذكسيّة، والظاهرات الاتفاقية. ولا تقتصر اللغة والصورة الشعرية على المصادر العريقة المعهودة لكنها يمكن أن تكون في القصيدة نفسها عامية، وبذئنة، ومنكفة، وشعرية بشكل تقليدي. إن الرمز الفريد للتحقيق هو براءة كبراءة الطفولة والتي يمكن أن يخلو التوق إليها من أي أمل، أو التي قد تعاود الظهور على حين غرة، للحظة دون إعلان مسبق، وسط ظرف من البؤس والغرابة. وقبل كل شيء، ففي القصائد النثرية والمقطوعات الأثيرية شبه الغنائية تختفي الخطوط الرئيسية الثابتة للعرض التصويري بكافة، أو للمتوالية السردية أو المنطقية، ويبعث المعنى بشكل غير مؤكّد من خلال فيلم لا يقبل معناه الموحى به التحليل:

لقد أعيد كشفها ماذا؟ - الأبدية. إنها البحر المفترن بالشمس.

أيها الروح الديديبان، دعنا نهمس ببوج الليل الخاوي جداً والنهر يحترق.
ويمكن الوقوع على عرض بصري لافت لهذا الطفل الشيطاني الإلهي بين

موظفي الشعر الراسخين في صورة فانتان لاتور (ركن الطاولة) فهي تصور مجموعة من الأدباء الفرنسيين المعاصرين في موقف رسمية- غير رسمية لا تخلو من كذ الصنعة. معاطف سود، ربطة عنق كالفراشة (بابيونات)، كتان أبيض، أكمام قمchan، هي أدلة واضحة (حتى صور فيرلين)، وفي وسطهم يقف رامبو كملك ضائع عمره ثلاثة عشرة سنة يدثر معطفاً عتيقاً أكبر من حجمه بخمس مرات وعلى وجهه تعبر ينم عن جمال سماوي ناء.

كذلك سيفيد وصف لغانيات رامبو بقدر مماثل في تعين طابع مساحات كبرى من القصيدة الغنائية الحديثة في أرجاء أوربا، ذلك لأن جوهر الشعر الحديث سرعان ما أصبح دولياً، واستوحى الإلهام في معظمها من فرنسا. على أنه سيكون قاصراً في إحدى الجزئيات. ففي تشديده على الرواية والعصي على التعبو فإنه يفشل في ملاحظة الكتلة الضخمة والوزن الكبير للثقافة الموروثة- للإيمان، للأسطورة، للخرافة، والعادة الشعرية- فالشيفرات الحديثة الابتكار تترافق فوق شيفرة المعرفة المشتركة. وحتى أعمال رامبو الأولى كانت هي الأشعار اللاتينية الأكثر اتفاقاً أيام كان طالباً، كما كانت أشعاره الفرنسية الأولى تعظيمًا لكوبه وبانفيل، الشاعرين الراسخي الشهرا في عصره. عند شعراء آخرين- لدى بيتس وإليوت، وما لارمييه وفاليري، وريلكه وجورج، ومونتال وكواسيمودو، وما تشادو ولوركا- يبدو أن ديكاكليك التقليد الموروث والبدع الجديدة هو الباعث الأكبر على أعمالهم. وحتى الشيوعيان، بريخت ونيرودا، الملتمان يديولوجيا بالمستقبل يريانه متجرداً في التاريخ والماضي الذي لا مفر منه، هذا الشعور الحاد بالتوتر القائم بين الحساسية المحدثة وأساليب الشعور القديمة العهد يلحظ أكثر ما يلحظ لدى شعراء المائة سنة الأخيرة أكثر منه في أية فترة سالفة من تفافتنا. والحق أنه بالنسبة للشعر الحديث هو حقيقة عامة لا يمكن تجاهلها. والحلول المتعددة التي تفرضها الاعتقادات الاجتماعية والسياسية المتباعدة تصبح تنويعات على هذا الموضوع الواحد. والمؤكد أن الحلول متعددة. فهناك الجزء الذي يغلب عليه التحدي، جزء أساليب الوعي العتيقة كما عند بيتس وجورج. وهناك الارتفاع التهكمي للفحامة القديمة والعبارة الحديثة المبتذلة كما عند إليوت. وعند ريلكه كل ضرورة الخبرة من الأسطورية إلى الجولة اليومية التافهة الشأن ينظر إليها بالتساوي كمادة تتغير هيئتها بالتأمل. وعند ملارمييه لا يوجد الحل إلا في العملية

الفنية ذاتها. فـ"موضوع" القصيدة يصبح لا مادياً أو غير موجود، ومادة العمل هي ببساطة تركيبته الذاتية.

ومنه الانتقائية التي يتميز بها الشعر الحديث. الشعر لم يعد يصح، كما كانت الحال مع معظم المدارس الشعرية السابقة، من تيار تقافي واحد. هذا، وقد لفت مالرو الانتباه إلى التغير العميق في حالة الفنون البصرية والذي نجم عن وجود (المتحف المتخيل). ومع توافر الطرائق الحديثة في إعادة الإنتاج فإن فن الحضارات بكافة، والعصور بكافة قد أصبح متاحاً للجميع، في أقرب مكتبة عمومية. ومع بعض التقييدات العائدة للتتنوع اللغوي فإن الشعر يجد نفسه في الوضع ذاته. فالثقافة الكلاسيكية فقدت سلطتها الفريدة، وليس هناك من دين مسكوني. كما أبان علماء النفس والأنثربولوجيا أنظمة للرمزيّة سابقة على البنى الثقافية المتعارف عليها. ويتوافر لدى الشاعر أساطير العالم بكافة، وهذا يعني أيضاً أنه لا يملك أيّاً منها - أيّاً يمكن أن يفرض نفسه بشكل أكيد على أنه ملكه عن طريق الحق البسيط في الوراثة. والقوة الفكرية المحتومة والتوحيدية في العالم الحديث هي قوة العلم الطبيعي. ونظراً لأنّ الشاعر معني ب المجالات الخبرة التي لا يمسها العلم الطبيعي فإنه (الشاعر) يترك ليصنع أسطورته الخاصة، أو ليختار واحدة عن طريق اختيار وجودي تعسفي، من المتحف الواسع غير المفزن (من القوانين)، من دكان سقط الممّatum اللامحدود للماضي الغابر. ومن وجهة نظر الشعر فإن الأنظمة الأسطورية الكبرى التي هي من حاضرنا تحديداً - فلندعها بليجازز الفرويدية والماركسية - إنما هي أساطير كما غيرها. فالماركسية لا تقدم للشعر أية موضوعات وأية مواد لم يحترز عليها مسبقاً. وهي لا تقدم إلا إمكانية تنظيم هذه المواد في خطة عمل اجتماعي وسياسي - إمكانية لم يكن الشعر بعامة ميالاً إلى تبنيها إلا بشكل طفيف جداً. وقد كان العالم الذي نشأ فيه الشعر الحديث عالم الثقافة البرجوازية الرفيعة، ووريث كل العصور، وله من الموارد الفنية ما يجعله على دراية تامة ب بتاريخه. على أنه وحتى قبل عام ١٩١٤، فإن الموقف الغالب في الشعر هو "إحساس بالنهاية" وإن لفكرة "Fin De Siècle" (خاتمة القرن) أكثر من دلالة زمنية. وعلى الرغم من أنها كانت مرتبطة بحداثة واعية لذاتها بقدر ما يتعلق الأمر بالشعر فإن إدراك ما ينقضي ويمر أكثر حدة بكثير من إدراك ما سيأتي. وهذا يظهر في مستوى أدنى من مستوى الخطاب المباشر. فنهاية اليوم ونهاية

السنة تخلقان سحراً معاوداً. ففي الشعر الألماني بخاصة - لدى هوفمانستال، وريلكه، وتراكل، وجورج - تبدو الصورة الخريفية كوسواس تقريراً، وتسحب نفسها بسهولة من الطبيعة إلى الثقافة. فقصيدة ريلكه "Herbsttag" (يوم خريفي) تختتم بأبيات تصنع موازاة ظليلة بين أيام موس الحصاد الفائقة النضج ونهاية فترة من الخبرة البشرية:

من لا يملك الآن بيئاً لن يبني غيره. ومن هو الآن وحيد سييقى هكذا زمناً طويلاً. سيسقط، ويقرأ، ويكتب رسائل مطولة، وسيتمشى قلقاً هنا وهناك في الأزمة، في أوراق الشجر الدافعة.

ولم تفعل الثورة الروسية، حتى عند أولئك الذين هلوا لها باعتبارها أملاً أو قبلوا بها كضرورة، إلا القليل لتحويل تيار الشعر في الاتجاه الآخر. ففي روسيا يجاهد كل من "بلوك" ولاحقاً "باسترناك" للبقاء على شيء ما حيث خال الجلة أكثر من الإثبات بشيء جديد. والشعراء الإنجليز في عقد الثلاثينيات لا يزالون مرتبطين عاطفياً بالعالم القديم الذين يرغبون بشكل جلي أن يتخلوا عنه أو يغيروه. فقد كتب أودن قصيدة تنادي بـ"أساليب جديدة في العمارة"، لكنه أسقطها فيما بعد من القانون بدعوى أنه يفضل حقاً الأساليب القديمة أكثر من غيرها. ويستمر جريان المذمودي إلى النجاح الفني والتنظيم العلمي للمجتمع. لكن مهما تكن رغباتنا الاجتماعية والسياسية فإننا لسنا قادرين على الزعم بشكل معقول بأن الشعر يفيض بها. وعلى العكس، فإن سيكولوجيا الأعماق هي القائد في رحلة داخل الخبرة الداخلية. لكنه فرويد نفسه هو الذي أقر بأنه لم يكن مكتشف اللاشعور، فقد كان الشعراء والفنانون حاضرين هناك قبله. ومساهمة فرويد الكبرى في التاريخ الطبيعي للخيال كانت في فصل السادس من "تفسير الأحلام" وقد كانت هذه قوية لأنها تبين أن منطق التداعي الموجود في الشعر هو من كنه العقل البشري: وقد أعطى تحليله لما هو في الأساس مادة سريرية متزلة شبه علمية لعمليات الخيال الرمزي - إعادة تأسيس جزئية للشعر في العالم الذي انسحب منه. لكن الشعراء قد حرسوا بعناية كشفهم الخاصية ولم تكن لهم إلا علاقة ضئيلة بالتحليل النفسي. فقد رفض ريلكه أن يحلل من قبل فرويد، ورفض جويس أن يحلل من قبل يونغ، واعتند لورانس أنه قد دحض نظام التحليل النفسي بمجمله.

وعليه، فإن الشعراء قد رفضوا في غالب الأحيان الأساطير الكبرى وال العامة

في زماننا وطوروا أساطير خاصة بهم، بعضها فخم وشمولي، وبعضها مقصورة على فئة قليلة وخصوصي، لكن ليس لأي منها أية منزلة في عالم المعرفة العلمية والتاريخية المنظمة التي يدير انعالم شؤونه بها. (كان هوميروس بالنسبة للإغريق دليلاً للسياسة والقيادة. وما علينا إلا أن نذكر هذا لتبين مقدار انسحاب الشعر من عالم الفعل). وقد طور بيتس نظاماً أسطورياً كبيراً يزعم أنه يشتمل على التاريخ، وعلم النفس الفردي ومصير الروح بعد الموت. لكنه عزاه إلى فعل الأرواح المفصلة عن الجسد والتي تتواصل بالغيوبية والكتابة الأوتوماتيكية، والتي أعلنت عن حدود مشروعها في البداية قائلة "جئنا لعطيكم استعارات لأشعاركم". وفي انطرف القصي الآخر، طرف الشخصية يصنع لوركا أسطورة من مقاطعته الخاصة، الأندلس، التي يمثل فيها الغجر قوى الحياة الغريزية و Guarduas Civiles قوى الحضارة القمعية. وقد استخدم ريلكه- ولعله أعظم صناع الأساطير قاطبة- الرمزية المسيحية، والأسطورة الكلاسيكية، والأعمال الفنية السابقة الوجود، والتحف الصغيرة لكثير من الثقافات وحتى للحياة اليومية العادية- لتحول جميعها على يديه ويشكل منها حلم متصل يهدف إلى تغيير شكل الزمني والسريع الزوال، وتجاوز الموت واستيعابه في الحياة.

ونظراً لأن هذه المحاولات منفصلة عن النشاط الدرائي (البراغماتي) لعصرها فإنها تتحوّل إلى التوجه صوب مناطق معرفية ومصادر للتثوير غير مدركة- باختصار نحو نوع من علم الغيب ("مسافة بعيدة نحن نعيش بعيداً هناك..") تقول هاديات الروح. هذا ويزعم أن الشعر يوصل إلى الحكمة المنسية أو إلى عقيدة سرية. وينظر إلى هذا أحياناً على أنه نسق حقيقي من معرفة مهجورة، حكمة الشرق أو طريق تاريخية تم التخلّي عنها منذ زمن. وأحياناً يختزل إلى لزومية علم النفس- المصادر المقتصرة على فئة قليلة هي الآن- وكانت على الدوام- في صلب الحياة الجوانية. وأن أقوى المزاعم وأكثرها دواماً هي أن الشعر ذاته هو نوع من السحر، والشاعر ليس عرّافاً فحسب بل مجوسيًا ينوجد على يديه ما رأه في الأحلام. ويمكن الوقوع على أكمل عرض لهذا الزعم، وأقوى رفض حاسم له في الفصل المعنون (سيمياء الكلمة) في (فصل في الجنة) لرامبو. وبالتزامن أقل قنوطاً وفي مكان أكثرأماناً داخل المجال الأدبي يقول بيتس في إحدى المراحل "الكلمات وحدها خير لاشك فيه" ومدح بليك كنبي لأنه "أبلغ عن دين الفن، ذاك

الذى لم يحلم به إنسان في العالم الذي يقع تحت معرفته". أما مالارميه فإنه يختزل الفنون الأخرى والنشاطات الأخرى بكافة إلى الأدب ("كل الأشياء في العالم توجد للتمضض في كتاب") - وبالنسبة إليه الأدب بكافة هو شعر. وعليه فقد نشأت صوفية في الشعر أبلغ عنها علانية وجذب في سببها المتحمسون المنهجيون، وهي كامنة في، وتدعم بشكل خفي شغل عديد الشعراء الآخرين ممن هم أقل نزوعاً وميلاً نحو الحقائق النظرية المطلقة. هذا الإيمان يغدو تخليلاً لدرجة أن الشعراء الذين يدينون بالولاء لأرثوذوكسيات أخرى يتربّط عليهم بذلك جهود مضنية "لتتجروا منه. فكلوديل يحول، بخدعة بارعة، رامبو إلى منافع مسيحي. كما يلاحظ إليوت بشكل صارم أن هدف الشعر هو إمتناع الناس المحترمين. ويعيد أودن ليؤكد باستمرار، بعد تحوله نحو مذهبة الجديد، إذا كان ذلك تحولاً، الأولوية الكيركigarدية للأخلاقي على الجمالي.

لكن العالم الذي نشا فيه الشعر المحدث لم يكن مسيحياً ولا أخلاقياً. والشعر في عصرنا لا يبدو أن لديه سوى قدرة ضئيلة على الاعتماد على آية بنية من الإيمان خارج نطاقه هو.

اتسمت هذه المملكة المستقلة من الشعر بنوعية خاصة وذلك بفعل غلبة القصيدة الغنائية. وقد تبني بوديلير معتقد أدغار آلان بو ومؤداه أنه ليس هناك ما يسعى بالقصيدة الطويلة، ويبدو أن خلفاء قد تبنوا ذلك خفيّة. والحق أن القصيدة الطويلة تكاد تخفي: فمعظم الأعمال الشعرية الكبيرة في الأزمنة الحديثة مكون من متوايليات شعرية قصيرة مثل (مراثي دوينو) لريكله أو (رباعيات) إليوت. صحيح أن القصائد السردية والتاريخية الطويلة تظهر بين الفينة والأخرى لكنها تبدو بدعا عتيقة منبتة عن روح العصر. وتغدو البنى المدعومة بأسباب البقاء والخطط المفهومية المصوّفة بعنایة غير ضرورية للشعر. فالقصيدة الملحمية تعبر عن خيار أخلاقي ثابت، أما الغنائية فيمكن أن تكون تعبيراً عن مزاج عابر أو استنارة لحظية. ولا يطلب أن تكون متسلقة مع آية غنائية أخرى للشاعر نفسه. وعليه يغدو الشعر مروضاً على تغيرات مفاجئة في المزاج والأسلوب. ففيirlين يتحول من البداءة إلى الورع، وريكله من ما يقارب الإلفة المداهنة إلى التجريد الميتافيزيقي، وغونترفريد بن من المقرز بشكل واضح إلى الغريب المغوي. وعلى نحو إيجابي تقوم (الأرض الياب) لإليوت على هذا المبدأ. فهي تتالف من طائفة متنوعة من

المقاطع الغنائية، بعضها من النوع التقليدي الذي يحن إلى الماضي وبعضها الآخر من نوع الأغاني الحلمية السورالية يتخللها مقاطع من الواقعية الدرامية والهجاء. في شعر من هذا النوع لا تظهر الوحدات الأكبر على السطح ولا توجد في أية بنية تسلس قيادها للتحليل بشكل فوري، إذ يسبغ عليها عملية تطور نفسي بطيئة وخفية، ليتم تمييزها غالباً بصورة استعادية فقط. وإن كتابة سلسلة غنائيات لهم أشبه بكتابه دفتر يوميات روحاني أكثر من أي شيء آخر. وهي لا تحمل من الشبه مع تنظيم عمل أدبي واسع النطاق إلا قليلاً، بما لها من متطلبات شكلاً خارج نطاق التطور الشخصي للمؤلف. وكثير من نقد القرن العشرين قد قلل من أهمية الصلة البيوغرافية (عن سيرة حياة الشاعر) بين الشاعر وقصائده، وهو ينظر إلى العمل كمصنوعة تعم بمئا عن خالقها. لكن هذا لا يمكن أن يخفي حقيقة أن الشعر الذي يتخذ الغنائية كنموذجه الأول سينحو على الدوام نحو تقفي حواض الخبرة الفردية.

لقد وضع الشعر الحداثي وزناً كبيراً على الحرفة الشعرية. وقد استنقى بودلير هذا التوكيد من بو Poe ونقله إلى مالارمي وغاليري. ومن فرنسا شق طريقه إلى الفكر الشعري لجورج في ألمانيا، وباؤند وإليوت في إنكلترا، وانداح من ثمة من هذه البور. ومع ذلك يبدو أن الإيقاعات الشعرية الأكثر عمقاً في زماننا مشروطة بطريقة أخرى. لقد كان الاحتجاج السورالي قوياً بما له من اعتماد على التنظيم اللأشعوري، لكن لا حاجة هناك للاعتماد على المزاعم الخادعة للكتابة الآوتوماتيكية. ويمكننا أن نرى إلى النتاج الغنائي لشاعر فرد ليس كسجل لتطور نفسي فحسب، لكن كوسيلة حقيقة تحقق التطور النفسي بموجتها. هذا، وإن للتطور النفسي قوانينه الخاصة ومن العسير تعليمها.

وفي جميع الأحوال فليس هي نشاطاً مقصوداً للأنا، ولا هي تحرر من اللأشعور بل اندماج الاثنين معاً. ونادرًا ما تسير بخط مستقيم وغير منكسر. قد تفعل هكذا لبعض الوقت لكن مجرد التخصص في خط خاص يقود في النهاية إلى أزمة تتسبب فيها الحاجة إلى دمج المواد المطروحة جانباً والمهملة. ومثل هذه الأزمات يتكرر حدوثه في القصص - الحياتية الشعرية في مائه السنة الأخيرة، كذلك يتكرر الإحساس بالفشل في التعامل معها. ومع ذلك سيكشف الشعر ذاته عن الوجود.

... كل محاولة

هي بداية جديدة بالكامل، ونوع مختلف من الفشل
لأن المرء لم يتعلم سوى احتياز أفضل الكلمات
عن الشيء الذي انتفى الداعي لقوله

هناك ثلاث مخارج فقط من مثل هذه المآزرق النفسية: التغريب بالمعنى السرييري - الانهيار أو الجنون، إعادة الاندماج على مستوى من البصيرة والخبرة أدنى، والتشخيص الناجح لعناصر متباعدة مما يؤدي إلى خبرة أشمل على مستوى من نفاذ البصيرة أعلى. وقد حدث الثلاثة كافة في التاريخ الأدبي الحديث. ويظهر عدد الاحترافات الشعرية أن الثالث هو الأقل شيوعاً. فليس هناك في الأدب الحديث أمثال غوته، والقلة من الشعراء تبدي حيواناتهم تطوراً متصلأً، وإعادة خلق دائم للذات تستمر في الكهولة المتأخرة أو الشيخوخة. والاستثناء البارز هو بيتس. فالتطور العضوي البطيء في حياته الشعرية هو - في جزء منه - ثمرة طاقته الخاصة وعناده، وفي جزء آخر من أعطيات الحظ - الحظ الذي قرن مصيره بمصير بلد صغير - والذي يلقى حسن الفهم من قبل الذكاء والإرادة الفرديين - أكثر مما قرنه بالحركات اللامضيافة الواسعة للعالم الأرحب.

فقد احترفت الحرب، والثورة، والنفي الكثير من الاحترافات الشعرية، لكن حتى قبل أن تبدأ فعلها فإن أرداً أشعارها (الاحترافات) الحديثة كانت على خلاف مع العالم الذي نشأت فيه. مرة تلو الأخرى نرى الشعراء مكرهين على رحلات غير عادية، لا يبدو محتملاً أنها ستحقق هدفها منذ البداية. والمثال المذهل أكثر من غيره "رحلة حتى آخر الليل" توقفت بصورة درامية عند أقصى نقطة لها، هو مثال رامبو الذي أعاد خلق الشعر الفرنسي قبل عمر العشرين ولم يفكر ثانية بالشعر طيلة حياته الباقيه. فقد كان التزامه بالشعر شاملًا وعندما بدأت آماله تبدو أنها وهم كبير تخلى عن المشروع بأكمله. وقد استمرت حياته لمدة ثمانية عشرة سنة، نهاية مرذولة للحياة، لكن لا شعر بعد ذلك. هذا، ولا يوجد الكثير من المتطرفين من معيار رامبو، على الرغم من وجود الكثير من المزيفين الذين تعوزهم الاستقامة والعبرية. وخارج هذه الأ accusau المفقرة، تتعدد الافتراقات النسبية والشريفة لدمج الخبرة الشعرية - بشكل يكاد يكون محتوماً في عصر لا تقدم فيه الثقافة العامة أية

نقطة ارتباط الشاعر فيه متروك لوحده بما عنده من قوى إبداعية خاصة به. ولذلك فالشاعر الذي كفَّ عن أن يكون شاعراً يصبح مديرأً للنقد، أو معلماً لـ"الكتاب الإبداعية" أو مداوماً على المؤتمرات الثقافية. وكما ساق سيريل كونولي القول، البقرة تخدم في حانة الحليب.

طرح سي. جي. يونغ نظرية في الخلق الشعري - وهي أن الكلمة الشعرية هي "مركب مستقل" داخل نفس الشاعر منبت عن كامل شخصيته، ووجوده الاجتماعي والتاريخي - ويتزوج صدى هذا بشكل لافت في صورة ت.س. إليوت عن الشاعر كحافاز يحدث الشعر في وجوده تاركاً عقله - في خلاف ذلك - دون مساس. وهذا يبدو - كوصف للشعر بعامة - مبالغة كبيرة، لكن يمكننا أن نرى أن وضع الشاعر الحديث مؤهباً بمفرده لتفخيم ذلك. ولعلنا في بداية فترة يحتمل أن يشهد فيها موقع الفنون في الاقتصاد الكلي لحيواتنا مزيداً من التغير السريع. ولا يمكن لهذه الفترة أن تكون مصدر سعادة بالنسبة للفنان. فعندما نعاين التاريخ المربع لأوروبا في الأعوام الستين الأخيرة فإن الحديث عن اضطراب في موقع الشعر يبدو تافهاً. ومع إقرارنا بأننا نعيش في زمن رديء، وأنه لم يشهد سوى الطاعنين في السن زماناً طيباً فإنه يجب أن نعترف بأن عزلة الشاعر ربما تكون خلاصه الوحيد. وأن الحقيقة التي مودها أن الشعر لا يحتاز على أية أهمية - ولو ضئيلة - اقتصادية أو سياسية، وأنه معذوم الصلة بأي من القوى التي تحكم بالعالم الحديث، قد تطلق يده في فعل الشيء الوحيد في هذا العصر الذي يقوى على فعله - الإبقاء على بعض الأجزاء المهملة من الخبرة البشرية على قيد الحياة حتى يتغير المناخ، حيث من المحتمل أن يتم ذلك بطريقة ما ليست بالحسبان.

■ المصدر ■

MODERNISM (1890- 1930).

Edited By: Malcolm Bradbury And James Macfarlane)

Penguin Books. First Published 1976 Reprinted 1978, 1981.

عناصر المفارقة

The Elements of Irony"

■ د. محمود خضر خوبطل ■

■ د. خالد سليمان ■

قد يكون من الحكماء عدم محاولة إعطاء تعاريف شكلية للمفارقة. وعلى الرغم من ذلك، وبما أن إريك هيلر "Erich Heller" في كتابه "اللغة الألمانية المتسمة بالمفارة" Ironic German لم يعرّف المفارقة، وهذا أمر مستحسن جداً، فسيكون لدينا مبرر ضعيف لعدم تعريفها مجدداً. ولذلك سأجاذب بإعطاء تعريف ما، راجياً من القارئ أن يتذكر بعض الأمور، حتى إذا نسيتها أنا. فأنا أكتب، بشكل رئيسي، كباحث في هذا المجال، وبشكل ثانوي فقط، كناقد أدبي، ثم أنتي لا أملك تعريفاً بسيطاً وختصراً يشمل كل أنواع المفارقة، ويستبعد ما عادها. وكذلك فإن ما يُرى كفروقات من زاوية ما، قد لا يليدو كذلك من زاوية أخرى. وأخيراً فإن نوع المفارقة التي يمكن تمييزها نظرياً تمتزج وتتدخل بعضها ببعض عند العمارسة.

دعونا الآن نغوص في المغامرة، ولكن بعد أن نلحظ ونحن ما زلنا نعيش الأمان النسبي الذي يوفره لنا لوح الغوص الذي أجبرنا أنفسنا على السير فوقه أن المفارقة كالجمال، تكمن في عين المشاهد وليس في صفة من الصفات الكامنة في أيام ملاحظة أو حدث أو موقف. قد يكون بإمكاننا تعريف المتطلبات الشكلية لملاحظة أي موقف يتمسك بالمفارقة، ولكن، من الواجب أن نسأل إذا كانت المفارقة مقصودة في الملاحظة أو إذا كان المرء يرى موقفاً ما على أنه مفارقة أو ربما بدقة أكثر يشعر به كذلك؟ وبالتالي فإننا في حديثنا العادي نتجاهل مثل هذه الأسئلة ونتحدث عن المفارقة كما لو كنا نتحدث عن الجمال.

ما زال هناك عمل كثير يتوجب القيام به عن المفارقة : عن تاريخها، ومفهومها (وبخاصة في إنجلترا وفرنسا في نهاية القرن الثامن عشر والقرن

الناسع عشر) ، وعن سيكولوجيتها (سواء على مستوى البواعث لها، أو مستوى الاستجابة لها) ، وكذلك عن علاقتها بالتاريخ الأدبي والفكري بشكل عام، وبالهجاء ونظرية الأدب، بشكل خاص.

هناك عمل كثير، معظمه حديث، تم القيام به على مستوى النقد الأدبي. وعلى هذا المستوى يمكن للمرء أن يتحدث عن المفارقة كموضوع رأي. ويسجل "الفهرس العالمي للدوريات" (The InterNational Index to periodicals) ، وهو يمثل إلى حد ما، مرجعاً في متاحف اليد، وإن كان غير دقيق إلى درجة ما، خمس مقالات تحت عنوان المفارقة، وذلك بين شهر مارس من عام ١٩٤٦ وشهر شباط من عام ١٩٥٢.

وسجل اثنى عشر مقالاً في الأعوام الستة التي تلتها، واثنين وثلاثين مقالاً في الأعوام الستة التالية، وثلاثة وثلاثين مقالاً في الأعوام الأربعية بعدها (إلى شهر آذار من عام ١٩٦٨). وكلها، تقريباً، مقالات عن المفارقة في عمل أدبي ما، أو عند كاتب ما. ما المفارقة كموضوع نقد؟ فإنها تمثل بشكل ما، شرياناً جديداً ونافعاً يمكن استغلاله إلى حين استهلاكه، أو حتى يتم اكتشاف شريان آخر أكثر نفعاً.

هذه الزيادة في الدراسات النقدية عن المفارقة ، سواء كانت على مستوى الكتب أو المقالات يمكن تفسيرها بما يلي:

١) إن النتاج الأدبي نفسه أصبح يتسم بالمفارقة أكثر مما كان عليه في السابق.

٢) النقاد، أنفسهم، لم يزد اهتمامهم فقط بالمفارقة بل ازدادت حساسيتهم تجاهها بما كانت عليه.

٣) التوسيع في مفهوم المفارقة الذي أصبح يشمل مواقف وتوجهات وأساليب لم يكن ينظر إليها في السابق على أنها من قبيل المفارقة.

هذه التطورات التي نشعر الآن بتأثيراتها المتراكمة، يمكننا اقتداء آثارها خلال القرنين، أو القرنين والنصف الماضيين، مع الأخذ بعين الاعتبار، أنه لا يمكن تفسير هذه التطورات منفردة، أو من خلال مصطلحات أدبية محضة. إن تطور المفارقة، وتطور الاهتمام بها، وتطور مفهومها ليس متصلة فقط بالعلاقة بين هذه

الأشياء وإنما يمتد اتصاله ليشمل تحولات واتجاهات أخرى في التاريخ الفكري الأوروبي. ومن هنا فإنه ليس بإمكان أية دراسة عامة للمفارقة الابتعاد عن أن تكون دراسة تاريخية إلى حد ما.

وقولنا بأن الأدب أصبح يتسم بالمفارقة أكثر مما كان عليه في السابق، لا يعني ببساطة أن نسبة الأعمال المتسمة بالمفارقة إلى تلك التي ليست متسمة بها قد ازدادت، بل يعني أن المفارقة أخذت تتخلل الأدب ماحية، بشكل كبير، الفروق بينها وبين غيرها. ففي أيامنا هذه يقف الأدب الشعبي وحيداً في كونه غير متسم بالمفارقة إلى درجة كبيرة. ذلك أنه بالنسبة إلى معظم الكتاب الجادين من شعراء وروائيين وكتاب مسرح، أصبحت المفارقة الآن أقل شيوعاً كاستراتيجية درامية أو بلاغية يمكن لهم أن يقرروا توظيفها أو عدمه، وأكثر شيئاً كشكل من أشكال الفكر الذي يضغط عليهم بهدوء، بفعل الظروف العامة الراهنة وهم ربما لا يشعرون بهذا الضغط، أو أنهم يشعرون به على نحو ضعيف، إما بسبب مزاج معين، أو لعدم توافر حساسية معينة للتغيرات في مناخ الفكر. وربما يقاومونه بوعي، أو ربما يجدونه ملائماً لأمزجتهم. ولكن مهما يكن رد فعلهم تجاهه، فإن هذا الضغط موجود بدرجة لا تسحب حتى على ما كان عليه في القرن الثامن عشر.

وإلى جانب هذا الضغط الصامت، يجب إضافة ما لو جهتي النظر الصرحيتين التاليتين من تأثيرات، وهما :

- ١) إن الأدب المعاصر يجب أن يكون أدباً متسمًا بالمفارقة.
- ٢) إن الأدب الجيد هو في حد ذاته أدب متسم بالمفارقة.

إن وجهتي النظر هاتين وجهتان ممتدتان زمنياً امتداداً يصل إلى الرومانسية الألمانية. فريدريك شليجل (F. Schlegel) وهو يبحث في مبادئ الفن المعاصر، وفي الظروف والأحوال التي تطور فيها، مدركاً أن هذا الأدب [المعاصر] نقىض للأدب الكلاسيكي - الموضوعية في مقابل الذاتية، والعقلانية في مقابل اللاعقلانية، والساذج في مقابل العاطفي، والمطلق في مقابل النسبي ... إلخ، يذهب في نقاشه، كما ذهب آخرون في عصره، إلى أن الحل الوحيد يكمن في محاولة التوفيق بين أضداد متأففة، وإن كان هذا لا يتعدى الاعتراف بها وقبولها، إذ أنه من غير المعقول أن نتخلص من قيم الفن الكلاسيكي. "إن كل قصيدة جيدة ينبغي أن تكون

قصيدة يتمثل فيها الوعي التام، والفطرية الكاملة في الوقت نفسه " ومن هنا فإن الرومانسية الألمانية والمفارقة الرومانسية هما الأسمان اللذان يطلقان على محاولة التوفيق هذه حيث يراهما كيركيرارد في كتابه "مفهوم المفارقة" (Concept of Irony) شيئاً واحداً :

" خلال هذه المناقشة فإنني استخدم تعبيري "المفارقة" و "أديب المفارقة" ولكني أستطيع القول بالسهولة نفسها "رومانسية" و "رومانسي" فكلا التعبيرين يشيران إلى شيء واحد. أحدهما يشير بشكل أساسي إلى الاسم الذي سمت به الحركة نفسها، والأخر يشير إلى الاسم الذي سماها به هيجل (Hegel)."

وسوف نظل الحاجة إلى الكتابة المتسمة بالمفارقة قائمة إلى الحد الذي تبقى فيه المتناقضات السابقة متنافرة في الوقت الحاضر.

إن الرأي الثاني، وهو الرأي الذي لا يتضمن أبعاداً تاريخية واضحة، هو الذي جذب إليه النقاد الإنجليز والأمريكيين. وعلى الرغم من أن هذا الرأي قد يعود إلى قول شاعر القرن الثامن عشر، مفاده أن السخرية هي مقياس الحقيقة، إلا أنه في صورته الحديثة يعود في أصله إلى آي. إيه. ريتشاردز. وقام العديد من النقاد الجدد الأمريكيين بتطويره. وأقتبس هنا، على أيام حال من كاتب أسترالي قوله : ربما يكون كل الشعر جيد، إلى حد ما، متسمًا بالمفارقة، في كونه أكثر غنى وتضاداً من مجرد الجملة الخبرية الخالصة".

ويدلل هذا القول، إضافة إلى قول شليجل السابق، على أن أنواع المفارقة السائدة في الأدب المعاصر، لم تكن هي الأنواع السائدة في القرون السابقة. فليس الأدب المعاصر متسمًا بالمفارقة أكثر منها فقط، ولكن بطرق مختلفة أيضاً. ولكن نكون أكثر ايجازاً وعمىً في هذه المرحلة من البحث، فإننا نستطيع القول أن المفارقة الحديثة أقل هجائية وأكثر ذاتية، وأقل بلاغية وأكثر ارتباطاً بالسياق، وأقل عدوانية وأكثر دفاعية. وفي أدب ما بعد القرن الثامن عشر، فإننا عادةً ما نجد المتعدد الجوانب يمفرق البسيط، والغامض يمفرق الواضح، وغير المتيقن يمفرق المتيقن، والنسيبي يمفرق المطلق.

كما أنه صحيح أيضاً أن النقاد في الفترة الأخيرة أصبحوا أكثر حساسية بالمفارقة، وبالتالي أصبحوا مشغولين برصدتها في كل مكان في الأدب القديم من

ملحمة "بيولف" (Beowulf) إلى قصيدة "دموع، دموع خاملة" (Tears, Idle Tears) وكان علينا أن ننتظر لمنتصف القرن العشرين لكي نرى قصيدة (Juvenal 13) كعمل تمثل فيه التعزية الزائفية، وسويفت (Swift) ككاتب مفارقة على حساب "Houyhnhnms" ، ورواية مول فلاندرز (Moll Flanders) كعمل يتسم بالمقارقة في تحديد مكانة "مول" وأخلاقياتها المشوّشة.

ولكننا يجب أن نفرق هنا بين توجّه مغال للظن (سواء كنا على حق أو لا) بالوجود المقصود للمفارقة التقليدية وراء العطف الظاهر لجوفينال، أو المدح الظاهر لسويفت، أو التقرير المباشر لديفو، من جهة، وبين ذلك الوعي الزائد والحساسية المفرطة بالتأثيرات غير المباشرة، والإيحاءات الحاذقة التي وسعت معنى المفارقة ليتجاوز الحدود المقبولة لدى مؤلفي "بيولف" و "دموع.. دموع خاملة" فإذا كان مدح سويفت لـ "Houyhnhnms" مدحًا مقصوداً به المفارقة، لكن عليه أن يكون كذلك بالمعنى المقبول لدى كل من سويفت والنقد الحديثين، ولن يكون من غير المعقول أن تظهر رسالة لـ "سويفت" يشكو فيها من أن مفارقتها لم يلحظها أحد. وإذا لم يكن مدحه مقصوداً به المفارقة، فإن النقد الحديثين سيكونون على خطأ، حيث أنهم يكتونون قد رأوا المفارقة حيث لا وجود لها . ولكن الحقيقة المتمثلة في أن تكتونون سيكون ساخطاً إذا ما قيل له بأن قصيده تتسنم بالمقارنة، لاتعني بالضرورة إنكاره أن تلك القصيدة تحمل من الصفات والسمات ما جعل "كلينث بروكس" يصفها بأنها تتسنم بالمقارنة.

أما عن كيفية النطوير السريع لإحدى الدلالات الأكثر حداثة لكلمة مفارقة، فيمكننا ملاحظته في الروابط الآتية. في عام ١٩٢١ تصدّى تي. إس. بيلوت لمهمة التعريف بنمط "القطنة" (Wit) عند الشاعر مارفل (Marvell) وعلى الرغم من كونه نفسه شاعراً يتسم شعره بالمفارقة، على طريقة تمر بـ لافورج (laforgue) و "جوتيه" (Gautier) اللذين يقتبس منها في مقالته، ومع أنه ناقش

(١) ملحمة إنجليزية تعود إلى العصر الأنجلو - سaxonian (المترجمان)

(٢) قصيدة للفريد تينسون، من العصر الفكتوري (المترجمان)

(٣) جوفينال شاعر وهجاء روماني عاش في القرنين الأول والثاني (المترجمان).

(٤) اسم أطلقه سويفت على الخيال في الكتاب الرابع من رحلات جاليفر (المترجمان)

(٥) رواية انكليزية في القرن الثامن عشر للكاتب الانجليزي دانيال ديفو (المترجمان)

الحذافة عند (مارفل) بمعصطلحات استخدمها فيما بعد آية ريتشاردز، وجماعة النقاد الجدد، في معالجتهم للمفارقة ، ومع أن لفظة مفارقة تظهر في تلك المقالة، فإن إليوت لم يقل، كما يمكن لنا أن نكون متاكدين إلى حد ما، من أنه لم يكن يدور في خلده، أن المفارقة.

سمة من سمات الحذافة عند مارفل.

بعدها بثلاث سنوات فقط، صنف آية ريتشاردز في كتابه "مبادئ النقد الأدبي

(Principles of Literary Criticism) " قصيدة مارفل " تعرف الحب " (The Definition of love)

مع تلك القصائد التي تتسم بالمفارة. والمفارقة في مفهوم ريتشاردز تتمثل في التزرات النقيضة والمكملة لبعضها البعض. ومنذ ذلك التاريخ فإن كل ناقد كتب عن مارفل أخذ يستخدم هذا المصطلح، وفي الغالب بعدئذ دون أن يشعر بالحاجة إلى تعريف المفارقة، أو إلى مبررات لاستخدامه لها. وكمثال على ذلك، فإن برادبروك (F. w. Bradbrook) في دراسته لقصيدة " حوار بين الروح المصممة وأنبهجة المبدعة " (A Dialogue between the Resolved Soul and Created)، وهي قصيدة ينظر إليها القارئ العادي على أنها تعبر عن المبادئ الأخلاقية التقليدية تعبيراً صريحاً لا التواء فيه، ينحو منحى يقول فيه " إن موقف الشاعر تجاه موضوعه موقف يقوم على المفارقة "، وهو يفعل ذلك وكأنه يقول ما هو محتمل بطبيعته. وهناك الان (1965) كتاب هارولد إي. توليفر (Harold E. Toliver) الذي يحمل عنوان " رؤيا مارفل المتسمة بالمفارة " (Marvell's Ironic Vision)، ومثل هذا العنوان لم يكن ليعقل قبل أربعين سنة خلت، أو ربما ثلاثة.

وفي كتابه " مبادئ النقد الأدبي " عَد آية ريتشاردز قصيدة " روز آيلمر " (Rose Aylmer) من بين القصائد القليلة التي لعدم اتسامها بالمفارقة لا تحتمل تأملًا قائمًا على المفارقة. وفي عام 1942 أوضح روبرت بن وارين (Robert pen Warren) ومن خلال إعادة تتفريح مفهوم ريتشاردز كيف أن هذه القصيدة تتسم بالمفارة، حيث تحل التوترات مكان الأضداد. وبطريقة مختلفة نوعاً ما، وبتتفريح أعمق لمفهوم ريتشاردز للمفارقة، أقنع كلينت بروكس نفسه بأن كل الشعر

بما فيه قصيدة "دموع.. دموع خاملة" يتسم بالمفارقة . حيث اتخذ وجهة النظر التي ترى أن التعديل أو التغيير الذي يطرأ على أي جزء من أجزاء القصيدة بفعل الأجزاء الباقية الأخرى، أي بفعل السياق الذي يظهر فيه هو نوع من المفارقة، أو بكنمات أخرى، فإن طريقة استخدام اللغة في الشعر (وهي مختلفة أو نقضة لاستخدامها في الرياضيات مثلاً) تؤكد أن الشعر بمجمله يتسم بالمفارقة. ومن خلال تبنيه لوجهة النظر هذه فإنه يكون قد تحقق فأخرج هذه الكلمة من أي وجود مفيد لها.

إذ لا يمكن أن نقول بشكل ذي معنى أن "دون جوان" (Don Juan) و "المزمور ٢٣" (Psalm 23) كليهما يتسم بالمفارقة. فالاتسام بالمفارقة دون تعديلات مميزة هو لأن في خطر أن يكون مصطلحاً غير ذي مضمون في النقد الأدبي، شأنه في ذلك شأن مصطلح الواقعية. إن ما قام به كلينت برووكس، دون أن يكون ذلك عن قصد، هو توضيح أن مفهوم المفارقة بحاجة إلى توضيح بشكل بارز . من الواضح أننا نرى بيليت في موقف ليس لصالحه، وهو على جهل تام بإمكانية وجود أي رأي آخر حول التاريخ العالمي غير رأيه . نرى التناقض الواضح بين تقاهة الحدث في نظر بيليت وأهميته العظيمة بالنسبة لنا، ولكن هل من المؤكد أن المفارقة تنتهي هنا أو تعمل في هذا الاتجاه فقط؟ أليس من المحتمل أن قوة الصدمة التي نتعرض لها عند سمعنا قول بيليت " لا أتذكر " هي مقياس لا علينا الموثوق به لحقيقة أنه في ظروف مختلفة، كذلك التي تعرضها القصة بوضوح، وإذا كانت القصة دعوة لنا لقبول وجهة نظر بيليت (وهذا أمر ليس مؤكداً) تتقلب المفارقة ويصبح الواقع مظهراً والمظهر واقعاً .

هذه المفارقات، التي هي ببساطة ليست مفارقات تصحيحية، هي أكثر فلسفة وأكثر حداثة من الأخرى. أكثر فلسفة لأن موضوعها هو غالباً التناقض الأساسي للطبيعة الإنسانية، وللوضع الإنساني، وأكثر حداثة لأنها أكثر وعيًّا لذاتها، وأقل اكتفاءً (لافتقارها إلى عنصر التسوية النهائية) وأكثر تعرضاً للكشف الجدلية، وليس مستغرباً أن نرى بعض النقاد يعتبرون هذا النوع من المفارقة على أنه النوع الوحيد الحقيقي، فالرومانتيون الألمان، مثلاً، كانوا ميالين للحط من شأن المفارقة التصحيحية، أو المفارقة اللغوية الساخرة (سبوت)، حتى تلك التي استخدمتها سويفت، وتبعهم على الطريق نفسه هيجل وكيركيجارد ومن بعدها النقاد الإنجليز

والأمريكيون، ويقول أيه اتش رايت (A. H. WRIGHT) في كتاب بعنوان روایات جاین اوستن (JANE AUSTEN'S NOVELS) إن "جوناثان وايلد" ليست عملاً متسمًا بالมفارقة، بالرغم من الاستخدام الحر للمفارقة البلاغية من قبل المؤلف، لأن في الدنج "يلتزم بشكل كلي بقيم هارتفري"، ولكن هناك مفارقة أصلية في "بيلي باد" (BILLY BUDD) حيث تظهر القصة، بوضوح يثير الألم، الصراعات التي لا حل لها بين العدالة والرحمة، الخبرة والسذاجة، الغضب النبيل والتخطيط الشيطاني. وكذلك يقول مروتون جوريوتتش (MORTON GUREWITCH) في كتابه "المفارقة الرومانسية الأوروبية" (EUROPEAN ROMANTIC IRONY) :

"إن الفرق الأساسي بين المفارقة والهجاء، بالمعنى الأوسع لكل منهما، ربما يكون ببساطة أن المفارقة تتعامل مع اللامعقول بينما يتعامل الهجاء مع السخيف، من الممكن أن نأخذ اللامعقول على أنه يرمز إلى ما في الأشياء من خداع خرافي لأشفاء منه، بينما يمكن فهم السخف على أنه يمثل عيوب الحياة التي من الممكن تقويمها، وهذا يعني أنه بينما تشكل عادات البشر منطقة الهجاء، فإن أخلاقيات الكون هي محمية مستخدم المفارقة".

"المفارقة بعكس الهجاء، لا تسهم في الاستقرار فهي تتطلب إحساساً مردها يكون متفكك بصورة دائمة، وغريب الأطوار بشكل كامل وأكيد، إن مستخدم المفارقة لا يدعى قدرة على شفاء مثل هذا الكون أو على حل ملابساته الهجاء هو الذي يقدم الحلول. إن صور التفاهات، مثلاً، والتي هي مبعثرة في عالم الهجاء، يجري تنفيتها دائماً في النهاية وبشكل مرضٍ، بينما التفاهة الكبرى التي تشكل مفارقة لهذا العالم تستعصي على كل حل."

إن التمييز الذي يقيمه هذان النقادان مشروع بشكل كامل، وأكثر من ذلك، فهو مفيد ومهم، غير أن المصطلحات المستخدمة لهذا الغرض - مثل "أصلية" و "مايسمني" بالمارقة، والمفارقة والهجاء - مناقضة للاستعمال العام في اللغة الإنجليزية لدرجة أن التمييز نفسه يمكن أن يبدو لامعقولاً، وأن رفض إطلاق لفظة المفارقة على المفارقة التصحيحية لجوناثان وايلد لا يكسبنا شيئاً، وبالتالي لن يفيينا شيئاً أن نخلط بين المفارقة التصحيحية وبين الهجاء، حيث قد لا تكون هناك حاجة لاستخدام المفارقة. وبالإضافة إلى ذلك، سوف يكون من الخطأ قبول هذا التمييز، على الرغم من أهميته، كتمييز بين نوعين للمفارقة مختلفين اختلافاً كاماً، إن

المفارقات التي لا تعمل ببساطة كمصوّبات هي بالرغم من ذلك لا تخلو من عنصر تصحيحي. قد تكون الصفة الغالبة لديها التعارض، على المستوى الأدنى، بين مصطلحين سليمين بشكل متساوٍ، ولكن هذا الأمر يخفي وجود مستوى أعلى وحسب دون أن يعني ذلك غيابه، صحيح أنَّ صحيحة المفارقات من هذا النوع الأخير يرى بشكل رئيسي لا على أنه ببساطة على خطأ، ولكن على أنه في موضع محتم تعيس، واقع بين الحب والشرف، الرحمة والعدالة، الروح والجسد، أو في مآزر مشابهة، تلك المواقف التي وقعاً أو نقع فيها وحتى لو كان الصحيحة كل واحد منها، ولو أنَّ "كافكاً" يمكن أن يرى نفسه أويراناً في الوضع المستحيل ذاته كان فيه "ك" فإنَّ حقيقة أنَّ الصخيحة ينظر إليه نظرة تتسم بالمفارقة، وليس من خلال رؤية تتسم بالحيرة أو العطف، هذه الحقيقة بعينها تقيم مسافة بينه وبين مستخدم المفارقة أو المراقب.

إنَّ كاتب المفارقة الذي يرى التناقض الظاهري أو "الموقف المستحيل" كمفارة (وليس مجرد أمر محير أو حالة تستدعي العطف) لابد أن يكون مدركاً للغفلة الواقعة لضخيحة ما، حتى لو أنه يرى نفسه الضخيحة. فمثلاً، قد يعتقد مع بطل المسرحيَّة أنَّ متطلبات الحب والشرف مطلقة بدرجة متساوية، ولكن، إذا نظر إلى نفسه، وإلى البطل بطريقة تتسم بالمفارقة، فعليه أن يدرك أنه كان هناك نفقة ما غير مبررة في استحالة المواقف المستحيلة، وهذا الإفتراض يمكن فهمه، ولكنه افتراض مجاني لامبيرر له، بأن المجتمع لم يكن حريراً به أن يكون منظماً إلى هذه الدرجة من الظلم. فهو، كضخيحة، يشعر بالظلم، وهو كمستخدم للمفارقة، لا يتوقع أن يرى العدالة في هذه الدنيا، أو حتى بعدها، وهكذا فإنَّ المفارقة حتى في حالات كهذه، تكون تصويبية، ولو لم يكن التصويب هو السبب الأساسي في وجودها وبإمكاننا أن نقول، على الأقل، إنها استكشافية على الرغم من ذلك فإنَّ التمييز بينها باقي، وسأعود إليه تحت عنوان "المفارقة العامة".

وبما أنتي أتحدث عن الصفات الشكلية للمفارقة، فلا يمكنني التمعن فيما هو، إحساس المراقب بالصدمة الفكرية العاطفية أو شبه العاطفية الناتجة عن تناقض أو تباين مستوى المفارقة. إنَّ أكثر المواجهات المتسمة بالمفارقة شيئاً هي تلك التي يظهر فيها أحد الطرفين المتعارضين على أنه مجرد مظهر فقط، أو يكتشف على أنه كذلك، غير أنه لا يكون هنا مفارقة إلا إذا كان هذا المظهر موجوداً بصورة

مقنعة كواقع، وكما يقول "الآن روودي" (ALLAN RODWAY) في مقالة بعنوان "مفردات الملاها" ليست المفارقة مجرد قضية رؤية معنى " حقيقي " تحت معنى " مزيف "، ولكنها قضية كشف أو عرض مزودج على طبق واحد (٩) كان أوديب مخطئاً في اعتقاده أنه قد هرب من قدره، ولكن إحساسه بالموقف كما رأه كان حقيقياً. لم يعتقد سويفت حقاً بأن تسويق لحم الأطفال فكرة حسنة، غير أن صاحب "اقتراح المتواضع" يعرض قضية معقولة، ولو لم يكن الأمر كذلك لما تكون لدينا التضارب أو الصدمة الناتجة عن واقعين موجودين معاً، ولكن لا يمكن الربط أو التوفيق بينهما. إنّ عقولنا التي تسعى، بشكل طبيعي، للربط والتركيب تواجه بالتحدي. ويصدق الشيء نفسه على الغريب، ولكن في الوقت الذي يزعجنا عدم قابلية الربط بين طرفي التعارض في الغريب - العضوي وغير العضوي، انسخيف والمخفف، المعنى واللامعنى، الجميل والشائن، المنظم والعنيف - وهذا يشكل جزءاً من تعريف الغريب، فإن التوتر في المفارقة إن لم يحل بالإقرار بأن أحد الطرفين هو مجرد ظهر، يتم على الأقل تجاوزه بالقبول بأن التناقض أمر عادي، ومن الله كمن أن يضيف المرء هنا أن الغريب عادة، وربما بشكل رئيسي، أكثر عاطفية، بينما المفارقة تكون عادة، وربما بشكل رئيسي، أكثر ارتباطاً بالتفكير.

٣- عنصر " البراءة "

إن أولى المتطلبات الشكلية للمفارقة هي وجود أو تجاور بين عناصر متناقضة متباعدة، أو غير منسجمة، على أن يكون أحدهما مبطلاً للأخر، غير أنها بحاجة إلى أكثر من ذلك. فليس من المفارقة في شيء وضع دلو من الماء بجوار نار حتى لو كان الهدف في نهاية الأمر إطفاءها. هناك المتطلب الشكلي الناتج عن وجود عناصر متعارضة، ولكننا بحاجة، بالإضافة إلى ذلك، إلى نية خلق المفارقة، أي التظاهر بأنه ليس لدى المرء أية مخططات شريرة ضد النار. إن التظاهر هذا يمكن أن يكون، وبشكل مخطط، شفافاً جداً، إذا أعلن أحدهم أنه ينوي الجلوس بجانب النار طيلة الليل وقمنا بالردة عليه بإحضار دلو من الماء فيمكن أن يكون هذا الردة طريقة مقصودة للقول : سترى ذلك ! على أن هناك تظاهراً بأن هذا الرد لم يحصل. إن مستخدم المفارقة يتظاهر على الدوام بأنه لا علم له بمعناه الحقيقي أو بنيته، حتى لو كان ذلك بشكل شفاف كما في التهكم.

وبشكل مماثل، فإننا عندما نلاحظ أن كاتباً ما، بسبب هفوة ما، قال شيئاً لم يقصد قوله (كالنورية في الفقرة السابقة مثلاً)، أو قال شيئاً ينافي ما قاله في جملة سابقة، فإن الأمر في حد ذاته، لا يعتبر مفارقة، في الحالة الثانية لدينا المتطلب الشكلي المتمثل في التناقض المبطل، ولكننا بحاجة كذلك إلى أن تكون مدركيين، لدرجة ما، عدم الوعي المطمن، أو عدم الإدراك من قبل الضحية، أي افتراض بريء، ولكنه إيجابي أنه ليس هناك خطأ ما. إن الكاتب هذا يمكن، مثلاً، أن يكون قد لفت الانتباه إلى وجود تناقض في كتاب لكاتب آخر، وأن يكون قد فعل ذلك بطريقة تدل على الاحتقار، أو حب الأذى، أو التناول المزيف، وبهذا يشير إلى أنه اعتقاد نفسه معصوماً عن الخطأ.

إن الضحية النموذجية لموقف أو حدث يتسم بالمفارقة، هو بشكل أساسى إنسان بريء، وكما أن مذهب الشك يعتمد على الاعتقاد - فإننا نكون متشكين فقط بما يعتقد أحدهم، أو اعتقده، أو من الممكن له أن يعتقد، كذلك فإن المفارقة في معظم المواقف المتسمة بها، لايمكن أن توجد بدون وجود "ضحية مكلمة" ALAZONY . إن الضحية هو رجل يفترض أو يؤكّد بشكل أعمى أن شيئاً ما هو كذلك، أو ليس كذلك، أو أنه يتوقع بتقة أن شيئاً ما سوف يحدث أو لن يحدث فهو لا يظن حتى من بعيد أن الأمور قد لا تكون كما يفترض، أو أنها قد تحدث بطريقة مغايرة لتوقعه، ولكن هذا لايعنى أن الضحية هو دائمًا على مثل هذه الدرجة من النقاء المتعالية، أو على هذه الدرجة من التصلب الأعمى، بحيث نشعر أنه يستحق مايناله كل ما هو ضروري، وجود مجرد افتراض غير حتمي لدى الضحية على أنه ليس على خطأ. إذ أنه من الأمور الغريبة، فيما يتعلق بالمفارقة، اعتبار الافتراضات ادعاءً وقحاً، وبالتالي فإن البراءة تصبح جرماً. الجهل البسيط في مأمن من المفارقة، ولكن الجهل الذي يخالطه أقل درجة من النقاء يعتبر تافراً فكريًا ، وهو وبالتالي يعقب عليها. إن المرء لا يستطيع أن يكون على تقة بأن الشمس ستشرق غداً، لأنه، وكما في خرافة "ليوباردي" LEOPARDI ، قد تقرر الشمس، رغبة في التغيير، لا تشرق، بل أن تدعو "كوبرنิกس" أن يقنع الأرض لتحرك نفسها وتدور حول محورها إن المرء لا يستطيع، كما في حالة "بونتياس بيليت" (PONTIUS PILATE) أن ينسى، بلا مبالغة، حدثاً وحيداً في حياته لأن هذا الحادث قد يكون الحادث الوحيد الذي يحفظ ذكرى وجوده، وهذا فإن الدرع

الوحيد ضد المفارقة هو الحذر الوحيد الذي يحفظ ذكرى وجوده، وهكذا فإن الدرع الوحيد ضد المفارقة هو الحذر المطلق، وهذا درع ليس بمقدور أي إنسان أن يحمله.

إذا كان الأمر يظهر وكأنه يضع مستخدم المفارقة في موقف فيه ميزة غير عادلة كلياً، فلا بد من الملاحظة أن مستخدم المفارقة نفسه مكسوف بشكل متساو مع الضحية. إذ أن مجرد استخدام المفارقة يتضمن افتراضاً بالتعالي، ولا يمكن أن يقوم المرء بهذا الافتراض دون أن ينسى أحد أمررين، إما أن تقلب الأمور هذه كما انقلبت ضد ويلبرفوس (WILBERFOCE)، عندما حاول أن يجعل من "هاكسلி" قرداً، أو أن المرء قد يكون عرضة لمفارقة من مستوى أعلى من مستوىه، كما تمثل في قصيدة "مورجنستيرن (MORGENSTERN)" التي هي بعنوان "والعكس بالعكس" (VICE VERSA) وهذه ترجمتها بشيء من التصرف.

بينما تنفس مس هير على المسهل الأخضر.

معتقدة أنه لا يمكن مشاهدتها،

وعلى الرغم من ذلك، ومن خلال منظار ثانٍ ماكر

يسجل كل تفاصيل جسدها

يقوم رجل من على تلبة مجاورة

باتلتصص لأشعورياً على الجميلة

وعلى الرغم من ذلك لم يخطر على باله فقط

كيف أن الله ينظر إلى المتنصصين

وهكذا فإن مستخدم المفارقة يواجه بالحاجة نفسها لأن يكون حذراً بشكل شمولي، ولديه هنا فرص النجاح نفسها، ومع أنه ينبغي أن يمارس المفارقة الذاتية بشكل مستمر، فإنه يقع في مصيدة تلك المفارقة التي تنتج عن التراجع اللانهائي للمفارقة التي كانت إحدى مكتشفات فريدرريك شليجل (FRIEDRICH SCHLEGEL) المهمة.

وربما يمكن توضيح كيفية تحول التوقع إلى مفارقة من خلال دراسة مفارقة الحوادث دراسة موجزة، وكبداية نقول إن حدوث شيء ما توقعت عدم حدوثه

يشكل مفارقة، وكلما قويت توقعاتي أو ضعفت أساسها تصبح المفارقة أكثر وقعاً في النفس. إنَّ الحدث الذي بكل بساطة لا تتوقع حدوثه من جهة أخرى، لا يشكل مفارقة مهما قلت درجة احتمال حدوثه. فأنَا لا أتوقع أنْ أقابل نمراً في شوارع ملبوـنـ، ولن يكون من المفارقة في شيء، إذا قابلت واحداً. إنَّ هذا الوضع ينطبق على الأقل على ما كان بالأمس. أما الآن، وقد صفت عدم توقعـي ورفعتـه إلى مستوى الوعي، أي حولـته بالفعل من عدم توقع إلى توقع بعدم حصول شيءـ ما، فإنـ مقابلتي للنـمر تصبح مفارقة، وفي الواقع فإنه ينبغي على أنـ اعتـبرـها مفارقة إذا قرأتـ في صحـيفةـ المسـاءـ هذهـ عنـ شخصـ قـابـلـ نـمـراـ فيـ شـوـارـعـ كـوـبـنـهـاجـنـ، وـعـلـىـ هـذـاـ، فـكـلـيـ يـصـبـحـ غـيرـ المـتـوقـعـ مـفـارـقـةـ يـنـدـوـ أـنـ لـابـدـ مـنـ التـشـدـيدـ عـلـىـ دـرـجـةـ اـحـتـمـالـيـتـهـ، أـوـ الإـفـتـرـاضـ الإـيجـابـيـ لـذـلـكـ، وـعـدـمـ الـوعـيـ المـطـمـئـنـ هـذـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـعـزـىـ إـلـىـ الضـحـيـةـ. إـذـاـ قـابـلـ صـيـادـ نـمـورـ مـحـترـفـ نـمـراـ فيـ شـوـارـعـ كـوـبـنـهـاجـنـ فـإـنـ هـذـاـ الـأـمـرـ يـعـتـبرـ مـفـارـقـةـ، كـمـ أـعـتـقـدـ، إـذـاـ نـفـرـتـرـضـ أـنـ صـيـادـ مـحـترـفـ لـدـيـهـ تـوـقـعـاتـ إـيجـابـيـةـ حـولـ اـحـتـمـالـ أـوـ دـعـمـ اـحـتـمـالـ مـلـاقـةـ نـمـورـ فيـ مـلـبـوـنـ.

فـهـذـهـ الـحـالـةـ تـشـبـهـ مـجـرـدـ دـعـمـ تـحـقـيقـ تـوـقـعـ ماـ. إـذـاـ فـشـلـ إـنـسـانـ ماـ فـيـ الـحـصـولـ عـلـىـ التـرـقـيـةـ الـتـيـ يـتـوـقـعـهـاـ فـلـاـ يـشـكـلـ هـذـاـ مـفـارـقـةـ فـيـ حـدـ ذاتـهـ، وـلـكـنـهاـ تـصـبـحـ مـفـارـقـةـ إـذـاـ عـبـرـ عـنـ نـقـةـ بـأـنـهـ سـوـفـ يـرـقـىـ، وـأـكـثـرـ مـنـ ذـلـكـ، إـذـاـ استـبـقـ التـرـقـيـةـ بـشـرـاءـ سـيـارـةـ جـديـدةـ. وـهـاـكـ مـثـلـاـ آخـرـ، فـيـ عـامـ ١٨١٤ـ حـدـثـ فـعـلـاـ أـنـ تـبـأـتـ "ـجـوهـانـاـ سـاوـتـكـوتـ"ـ (JOHANNA SOUTHCOTT)ـ كـتـابـةـ بـأـنـهـاـ سـتـلـ قـرـيبـاـ أـمـيرـ السـلـامـ، وـأـقـنـعـتـ اـتـبـاعـهـاـ بـذـلـكـ، وـلـكـنـ دـعـمـ ظـهـورـ الـأـمـيرـ شـكـلـ بـشـكـلـ وـاـضـحـ مـفـارـقـةـ الـلـاحـدـثـ، وـلـكـنـ إـذـاـ كـانـ ماـ يـحـدـثـ فـعـلـاـ عـكـسـ مـاـيـتـوـقـعـ وـلـيـسـ مـجـرـدـ نـقـيـضـ لـهـ، فـإـنـ دـرـجـةـ أـقـلـ مـنـ النـقـةـ تـبـدوـ كـافـيـةـ لـاـحـدـاثـ مـفـارـقـةـ. فـلـوـ إـنـ الرـجـلـ الـذـيـ تـوـقـعـ تـرـقـيـتـهـ أـنـزـلـتـ درـجـتـهـ بـدـلـاـ مـنـ ذـلـكـ فـإـنـ تـوـقـعـهـ وـحـدهـ يـكـونـ كـافـيـاـ لـجـعـلـهـ ضـحـيـةـ الـمـفـارـقـةـ:ـ فـمـعـ أـنـهـ لـمـ يـعـبـرـ فـعـلـاـ عـنـ نـقـةـهـ بـالـتـرـقـيـةـ إـنـهـ بـمـجـرـدـ تـوـقـعـهـ أـظـهـرـ دـعـمـ وـعـيـهـ المـطـمـئـنـ بـإـمـكـانـيـةـ إـنـزالـ رـتـبـتـهـ. وـهـكـذاـ يـكـونـ الـوـضـعـ فـيـ حـالـةـ "ـجـوهـانـاـ سـاوـتـكـوتـ"ـ فـمـعـ أـنـ دـعـمـ إـنـجـابـهـ لـأـمـيرـ السـلـامـ بـعـدـ كـلـ تـلـكـ الدـعـاـيـةـ شـكـلـ مـفـارـقـةـ، كـذـلـكـ فـإـنـهـ لـوـ أـنـجـبـتـ أـمـيرـ الـظـلـامـ لـكـانـ هـنـاكـ مـفـارـقـةـ حـتـىـ وـلـوـ قـلـتـ دـرـجـةـ الدـعـاـيـةـ، وـقـلـ مـسـتـوىـ النـقـةـ فـيـ ذـلـكـ.

وـرـبـماـ تـوـجـدـ قـاـعـدـةـ هـنـاـ يـمـكـنـ تـطـبـيقـهـاـ بـشـكـلـ عـامـ:ـ لـلـحـفـاظـ عـلـىـ مـسـتـوىـ نـفـسـهـ مـنـ مـفـارـقـةـ إـنـ دـرـجـةـ التـعـارـضـ بـيـنـ تـنـاقـصـاتـ مـفـارـقـةـ يـجـبـ أـنـ يـتـنـاسـبـ عـكـسـيـاـ

مع درجة اللاوعي المطمئن التي يشعر بها ضحية المفارقة، أو تلك التي يتظاهر بها مستعملها. وبطريقة أخرى، فمن الممكن جعل المفارقة أكثر تأثيراً إما بتشديد التناقض أو بتشديد البراءة الملازمين لها.

وفي المثال التالي نرى "جيبيون" (JIBBON)^(١) يستخدم الطريقة الأولى: فعلى افتراض أن حدثاً ما ينتهك بصورة كافية إحساساً عميقاً بصلاح الأمور، فإنه يمكن أن يعتبر مفارقة حتى لو لم يتم صياغة هذا الإحساس كتوقع مطمئن بأن الله لن يسمح لمثل هذه الأمور أن تحدث. يقوم جيبيون بالتشديد على عدم التوافق الملائم للمفارقة بإنتهاء روايته الموجزة عن سيرة متعهد لحم خنازير شرير، ورئيس كهنة بهذه الجملة.

"انتحل الغريب الكريه، وقد أخفى كل تفاصيل الزمان والمكان، قناع شهيد وقديس وبطل مسيحي، وتحول "جورج كابودوشيا" سيء السمعة إلى قديس إنجلترا الشهير جورج، راعي الأسلحة، والفروسية وعصبة الجارتر"

ونادر ما تكون هناك ضرورة لتقديم أدلة على مهارة جيبيون في التظاهر بالبراءة. من جهة أخرى، فإن هناك احتمالاً أكثر أن نرى شكسبير يقدم شخصياته كأبراء حقيقين، كالعاملين في جيش " JACK CADE" (JACK CADE) في الجزء الثاني من "هنري السادس" (HENRY VI):

- يعتبر النبلاء لباس المفتر الجلي تحفرا
- لا بل إن أعضاء مجلس الملك ليسوا عملاً جيداً.
- هذا صحيح، وبالرغم من ذلك يقال "اعمل في مهنتك : وكأنك تقول "ليكن الحكم رجالاً عاملين" ، وعلى هذا فتحن حكم.
- لقد أصبت

عند تقديم هذين البريين فإن شكسبير لا يلفت النظر بشكل ظاهر على سخافاتها، وهكذا الحال مع مستخدمي المفارقة الآخرين : فهم يقدمون لنا تناقضاً أو عدم تطابق، ويرتبون هذه العناصر بشكل يخلق تعارضًا أكثر حدة أو تأثيراً، دون أن يؤكدا على حقيقة وجود عنصرين غير منسجمين. وبعبارة أخرى، ففي حين يكون الضحية برئياً حقاً، ويفترض بكل ثقة أن ليس هناك أمر خطأ، فإن مستخدم

^(١) 1737-1794 Edward Gibbon مؤرخ إنجليزي بارز (المترجمان)

المفارقة يدعى، فقط، البراءة، ويكتب أو يتصرف وكأنه ليس هناك أمر خطأ. وما لاشك فيه، فإن الحديث عن "طريقة برئية بصورة مخادعة" فيه تضليل، حيث أن الادعاء يكون شفافاً أو تقليدياً بصورة كبيرة، كما هو الحال في التهكم، بالرغم من أن التهكم يعتبر، بشكل عام، مفارقة في أدنى درجاتها. ولكن عندما يتوصل كاتب المفارقة إلى درجة من الحذافة ويتبني بشكل مقنع لهجة رصينة أو ساذجة يمكن أن نراه على عتبة تطور يمكن أن يصل به إلى خلق شخصية تتسم بالمفارقة، كما نرى عند تشوير. إن التظاهر بالبراءة عند تشخيصه، كقولنا : "تشوير الحاج" يشبه إلى حد كبير ضحية المفارقة البرئية حقاً. إن خلق هذه الشخصية لا يعني في حد ذاته مفارقة إلا من خلال الوضع المتسم بالمفارقة الذي توضع فيه هذه الشخصية.

٤. ضحايا المفارقة

بعد القسم السابق يبقى القليل الذي يمكن أنه نقوله تحت هذا العنوان باستثناء التمييز بين الطريق المختلفة التي يمكن أن يكون المرء فيها ضحية المفارقة، ويمكن أن نبدأ بالتمييز بين موضوع المفارقة وبين ضحيتها. إن موضوع المفارقة هو ما يتحدث عنه مستخدماً، أو ما يشير إليه، عندما يعرف "أمبروز بيرس" (AMBROSE BIERCE) في مؤلفه "قاموس الشيطان" (DEVIL'S DICTIONARY) "اللامعقول" (ABSURDITY) على أنه "قول أو اعتقاد يتعارض بوضوح مع رأي المرء" فإنَّ موضوع مفارقه هو ثقة الإنسان بنفسه، وهذا ما يثير التعريف. في أحد أكثر لمساته تألقاً يجعل "صمونيل بتلر" بطله يقول في كتابه "إيرونون" (EREWHON) بعد أن ينجو بصعوبة من الغرق : "كما أراد الحظ، فقد كانت العناية الإلهية بجانيبي" نرى هنا أن موضوع المفارقة كان المبدأ الديني المسمى العناية الإلهية بجانيبي" نرى هنا أن موضوع المفارقة كان المبدأ الديني المسمى العناية الإلهية الخاصة. وعندما كتب جونسون "كان يولينبروك رجلًا تقىً" فإن "بولينبروك" هو موضوع المفارقة مع أنه إنسان، وسيكون من خلط الأمور لو أسميناها ضحية المفارقة، رغم أن هذه التسمية لن تقدر عيشنا. قد يكون موضوع المفارقة إنساناً (لما في ذلك مستخدم المفارقة نفسه)، موقعاً ما، اعتقاداً، تقليداً إجتماعياً، مؤسسة إجتماعية، نظاماً فلسفياً ديناً ما، وحتى حضارة برمتها، أو حتى الحياة نفسها.

أما ضحية المفارقة فإنه ذلك الشخص الذي يورطه لا وعيه المطمئن بصورة مباشرة في موقف يتسم بالمفارقة، فلو أخذ أمرؤ ما ما يقوله جونسون عن " يولينبروك " مأخذًا جاداً لكان ضحية المفارقة. ولو تم اكتشاف أن " يولينبروك " كان إنساناً تقىًا في التقييم النهائي للأمور لكان جونسون هو ضحية المفارقة، وإلى المدى الذي يقدم فيه بتر بطله على أنه لا يعي التناقضات في ما يقوله، وليس على أنه يستخدم مفارقة، فإن هذا العرض يجعله ضحية المفارقة. وفي مرات ليست قليلة في الروايات والمسرحيات لا يكون بمقدور المرء التأكد من أن شخصية ما تستخدم المفارقة أو يكون ضحية لها، كما يعرضها كاتب يتسم بالمفارقة، مع أن موضوع المفارقة قد يكون واضحًا بشكل كامل.

وهناك بعض المفارقات التي يبدو أنها تخلو من موضوع أو من ضحية، فقول " إزرا باوند " المتسم بالتبخيس " إن لحم الضأن المطبوخ في الأسبوع قبل الماضي في الغالب غير سائغ : يمكن بشق النفس، اعتباره مفارقة تستهدف لحم الضأن، وسيكون من مظاهر اليأس الإدعاء بأن هناك دائمًا ضحية افتراضية، وهو ذلك الشخص الذي يمكن على سبيل التخييل أن يأخذ القول مأخذًا جادًا. يتظاهر إزرا باوند بالطبع بأنه يتحدث بجدية، وكل كتاب المفارقة، وعلى هذا يمكن أن يسمى " شبه ضحية ". وهذا المفهوم يصبح أكثر إثارة وفائدة عندما يقوم كاتب المفارقة كتشوسنر ليس فقط بالظهور بأنه جاد، بل أيضًا بتقديم نفسه بشخصية ضحية : نونجية للمفارقة، وربما يمكننا الآن أن نرى الطرق المختلفة التي يكون في المرء ضحية للمفارقة.

١- أولئك الذين هم، بشكل دقيق، موضوع المفارقة، ويمكن تقسيم هؤلاء إلى طبقتين.

أ- أولئك الذين يتحدث المرء إليهم حديث مفارقة. يقوم الشيطان بمخاطبة الملائكة الساقطين مخاطبة تتسم بالمفارقة، وذلك في الكتاب الأول من الفردوس المفقود :

" أم هل اخترتم هذا المكان
بعد عناء المعركة لنزيحوا
قوتكم المنهكة، لما تجدونه من استرخاء

في النوم هنا، كما هي الحال في أودية الجنة؟
أم في هذا الوضع المهين هل أقسمت
على عبادة الغالب؟

فالملائكة الساقطون يدركون أنهم ضحية مفارقة الشيطان، لأنهم يردون
بالشكل المناسب : لقد سمعوا وخلوا .

ب - أولئك الذين يتحدث عنهم المرء حديث مفارقة. ففي رواية "دير نورثجر" (NORTHANGER ABBEY) وبعد مشهد تكون فيه اليزابيث ثورب ضحية مفارقة، وهي تعبر كذباً عن احتقارها للرجال بشكل عام، ولشابين بشكل خاص، تجعلها "جين أوستن" موضوع مفارقة :

"وهكذا، لإظهار استقلالية الآنسة ثورب وتصميمها على إهانة الجنس انطلقت في الحال، وبأقصى سرعتهن، للحاق بالشابين "

وفي "هيلينا" للكاتبة، "إفلين واو" (EVELYN WANGH) يقول المعترض المسيحي لاكتانيوس :

"ترى أنه بالإمكان، وبشكل متساو، إعطاء الشكل الصحيح إلى الشيء الخطأ، أو الشكل الخطأ إلى الشيء الصحيح، ولنفترض أنه في السنوات القادمة، عندما تبدو متاعب الكنيسة وقد انتهت سيأتي مرتد من طبقتي، مؤرخ مزيف، لديه عقل

"شيشرون" أو "تاسيتس" وروح حيوان "وهنا أمال رأسه باتجاه قرد الجبون، الذي أخذ يشد سلسلته الذهبية، ويلغو طلباً للفاكهة"؟

٢. أولئك الذين يكونون في موقف يتسم بالمفارقة دون أن يعرفوا ذلك، وهذه طبقة كبيرة ومتعددة، يمكن تقسيمها إلى :

أ. من لا يقدرون على إدراك أنهم يخاطبون خطاب مفارقة. فعندما يستعمل السيد "بينيت" المفارقة في "الكبراء والتحامل" فإن ضحاياه غالباً ما يكونون على غير وعي بها : "مارأيك يا ماري؟ إذ أنك سيدة شابة ذات تأملات عميقه كما أعرف، وتقرأين كتاباً عظيمه، وتختررين مقاطع منها".
فلو كانت ماري أكثر إدراكاً أو لو كان السيد "بينيت" أكثر

وضوحاً في مفارقتها، لفهمت ماري وارتبت كما فعل الملائكة الساقطون. وكما هو الحال، يخبرنا الكاتب أنها " تمنّت أن تقول شيئاً ذا معنى، ولكنها لم تجد السبيل إلى ذلك ". وعلى هذا فهي موضوع مفارقة بالمعنى ((أ)) وضحية موقف يتسم بالمفارقة يتمثل في فشلها في إدراك المعنى الحقيقي لكلماته، وافتراضها أنه لم يكن يستخدم المفارقة. أما السيدة " دي تورفال " في " العلاقات الخطيرة " (LES LIAISONS DANGEREUSES) فهي في موقف يختلف قليلاً عن موقف ماري، إذ أن عدم قدرتها على إدراك أن الرسالة المرسلة إليها من باريس من قبل فيكونت دي فالمون " هي حديث متصل مزدوج المعنى، ليست ناتجة عن، بلادتها، فهي تقرأ كلماته :

" لم أحصل على سعادة أكبر في الكتابة إليك، لم أشعر قط بعاطفة لذيدة مليئة بالحياة وأنا أقوم بالكتابة، يبدو أن كل شيء يزيد من نشوتي. الهواء الذي أتنفسه كله لذة، الطاولة التي أكتب عليها، والتي لم تستعمل من قبل لهذا الغرض، أصبحت في عيني معبداً مقدساً للحب، كم زاد تقديرني لها الآن بعد أن خططت فوقها قسمي بأن أحبك إلى الأبد، أغفرني لي، أرجوك، هذه المشاعر الهائلة، ربما ينبغي ألا أستسلم إلى هذه الدرجة، إلى عواطف جامحة لا تستطيعين المشاركة فيها، ولكن يجب أن أتركك لـ هـ حتى أهدئ هيجاناً يتضاد باستمرار ويتحول بسرعة إلى ما لا أستطيع السيطرة عليه ".

ولكنها لا تعرف، ولم يكن بمقدورها أن تعرف، ما قاله إلى الماركيز " دي ميرتويل " :

" كنت أستخدم " إميلي " كمكتب أكتب عليه إلى معشوقتي الجميلة، وأن أشعر بتسلية حيث سأرسل لها رسالة مكتوبة في السرير، وأنا تقريباً بين ذراعي امرأة ساقطة (رسالة متقطعة وأنا أرتكب خيانة صارخة) وفيها أصف لها بدقة وضعى وتصرفي ".

وتقع قصة " شارلز لامب " (CHARLES LAMB) عن طالب جامعة اوكسفورد في الباب نفسه، إلا إذا تم اعتبارها مجرد خدعة وليس

مفارقة وفي هذه القصة يقوم الطالب بتوجيه سؤال يربك حمّالاً يحمل أرنبًا، فيقول له : " لطفاً يا صديقي ، هل هذا أرنبك / شعرك أم هو شعر مستعار ؟ " إن الإشكال الذي وقع فيه الحمال هو أنه لا يستطيع فهم هذا المزاج اللامعقول بين سؤال متوقع وذي علاقة بالوضع " هل هذا أرنبك (HARE) " وبين سؤال معقول ولكن لا علاقة له بالوضع " هل هذا شعرك أم هو شعر مستعار ؟ " وبينما يعتقد أنه بإمكانه الإجابة على الجزء الأول كما سمعه، يربكه بقية السؤال، مع أنه لا يعرف سبب ذلك^(٧)

ب. أولئك الذين لا يقدرون على إدراك المفارقة غير الموجهة ضدهم. وكمثل ذلك يمكن الذهاب إلى " بودنميد ويلسون : (PUDD'NHEAD WILSON) للكاتب " مارك توين (MARK TWAIN) .

" كانت قد مضت بعض السنوات على ويلسون وهو يسلّي نفسه بصورة شخصية بعمل تقويم غريب، هو عبارة عن رزنامة فيها قليل من الفلسفة المزعومة مصاغة عادة بشكل يتسم بالمفارقة تذيل كل تاريخ فيها، وقد اعتقد القاضي أن حذفات وخيالات ويلسون هذه كانت خفيفة الظلّ وحسنّة الصياغة، وهكذا حمل بعضها معه في أحد الأيام وقرأها على بعض المواطنين البارزين، الذين لم يتبيّنوا المفارقة فيها لنشّرت أفكارهم، وقد قرأوا هذه السخافات الهائلة بجدية تامة، وقرروا بدون تردد، أنه إذا كان هناك أي شك في أن " ديف ويلسون " مجنون، ولم يكن هناك مثل هذا الشك، فإن ما اكتشفوه عنه من خلال هذه الكتابات أزال هذا الشك نهائياً".

لقد فشلوا في فهم مفارقة ويلسون، كما فشلت ماري بينيت في فهم مفارقة أبيها، ولكن بما أن المفارقة غير موجهة ضدهم فهم ليسوا ضحاياها. إن المفارقة التي هم ضحيتها هي من صنع أيديهم، إذ أنهم شدیدو النّقة بحكمتهم، وعلى جهل شديد بجهلهم، وبالطبع فإن الكثير من المفارقـات اللـفـظـيـة تصـاغـ بشـكـلـ لاـيـجـعـلـهاـ ظـاهـرـةـ "ـ مـباـشـرـةـ "ـ ولـكـنـ مـسـتـخـدمـ المـفـارـقـةـ الـذـيـ يـقـوـيـ مـفـارـقـتهـ عنـ طـرـيقـ التـضـلـيلـ الـمـؤـقـتـ لـقـرـائـةـ،ـ يـمـكـنـ أنـ يـقـالـ عـنـهـ بـصـعـوبـةـ أـنـ جـعـلـ مـنـهـ ضـحـاـيـاـ لـهـ.ـ وـعـنـدـمـاـ يـصـبـحـ تـضـلـيلـ

(٧) كلمتا "hare" (أرنب) "hair" (شعر) كما يلاحظ متشابهان في لفظهما (المترجمان)
— الأدب الأجنبي — ٨٥ ■

القراء هجوماً عليهم يتسم بالمفارقة، كما هو هجوم أو بديل لهجوم على شخص آخر، أو موضوع آخر، يصبح هؤلاء القراء ضحايا في المعنى : أ (عندما يدركونها) أو في المعنى ٢ : أ (عندما يفشلون في إدراكها). الملاذ الحسن " FAIR HAVEN) لبتلر تجعل من المسيحية ضحية حسب المفهوم ١ : ب، وكذلك يجعل من المسيحيين الذين - حسب تخطيطه - سيفشلون في إدراك مفارقتهم ضحية حسب المفهوم ٢ : ٢

ج - أولئك غير القادرين على التعرف على أنهم ضحايا الظروف والتآمر، إذ لا يكاد المرء يحتاج إلى أمثلة لهذا النوع المأثور من الناس، فأسما، "أوديب وعطيل" يكفيان لهذا الغرض.

د. أولئك غير القادرين على إدراك أن كلماتهم تخونهم، وهؤلاء يشكلون أيضاً طبقة كبيرة ومؤلفة، ويكتفي هؤلاء الذين لا يملكون مرآة أن يستحضروا "بولونيوس" (POLONIUS) أو "العمنة نورس" (AUNT NORRIS) اللذين لا يظنان أبداً أنهما يدينان نفسيهما.

٣. أولئك الذين يعرفون أنهم في موقف يتسم بالمفارقة.

لو عرف "أوديب" من هو، وماذا فعل، ولو عرف بثنيوس أن الأجنبي المخنث الذي أوقفه كان "ديونيسوس" ولو لم ينس "دون كيخوتة" أنه كان مجرد سيد قروي فقير، لما أصبحوا جميعاً ضحايا موقف تتسم بالمفارقة ومع ذلك فمن الممكن أن يكون الإنسان ضحية موقف كهذا بالرغم من معرفته به. تصور إنساناً حرم من كل ما يجعل الحياة تستحق العيش، وعندما أصبح بلا أسنان ولا عينين، ولا ذوق، وبلا أي شيء، نزلت عليه صدفة ثروة غير متوقعة كانت ستكتفي لأشباع كل حواسه، ولكن الحس الوحيد الباقي له (كما ستصور) هو الحس بالمفارقة، وهذا يمكنه من رؤية نفسه في موقف يتسم بالمفارقة، وقد يشعر وكأن الله أو الحياة تستهزئ به، بشكل متعمد، وفي هذه الحالة يصبح ضحية حسب المفهوم ١، ولكنه قد لا يضطر للشعور بذلك، وكلما قوي إحساسه بالمفارقة كلما تمكن من فصل نفسه عن الموقف ليصبح من خلال فكر مزدوج، المراقب المتنسم بالمفارقة لذاته كضحية.



أنبياء في وطنهم

بِقَلْمِ إِبْرِيْنَا سُتْرِيَا كُوْنَا

■ ترجمتها عن الروسية ■

■ عاطف أبو جمرة ■

"الحريق لفالنتين راسبوتين وقصة بوليسية محزنة" لفيكتور استافييف و"الخير لقدم" لفاسيلي بيلوف.. هي كتب ثلاثة لثلاثة من أفضل الكتاب الروس، تقف في صاف واحد عند حافة الانعطاف العظيم الذي بدأ منه هذا الزمن العكر الذي نعيشه الآن.

وهذه المقالة هي محاولة لقراءة هذه الكتب بعد عشر سنوات من صدورها.

راجت أسماء الكتب بحد ذاتها - "الحريق" قصة بوليسية محزنة، "الخير لقدم" تقرأ الآن وكأنها أسماء تبوعية محزنة. أما عندما صدرت هذه الكتب فلم يفكر أحد بهذا . إلا أن هذه الكتب تبدو وكأنها أسرعت الخطو إلى القارئ لكي لا تفلت العصر ، حيث كان الكتاب الأدبي ذو الموهبة الواضحة يُقبل وكأنه ظاهرة اجتماعية هامة ، بينما كان الجدل الأدبي يطرح أكثر قضايا الحياة الروسية أيامها.

هذه الميزة المنفردة لأدبنا كانت ، بالمناسبة ، معروفة جداً في الغرب ، فالمؤرخ والكاتب الصحفي الأمريكي هـ. سولزبيري ، مثلاً ، كتب في مذكراته أن الأدب الروسي قادر أن يعلم عن وضع بلاده أكثر من كل الاستراتيجيين والمحالين المختصين بالشؤون السوفيتية في مجالس الأمن ، ومعاهد الأبحاث.

ما زلت أذكر "أمسيات معاصرنا" في بداية الثمانينيات ، عندما كان آلاف المستمعين يتلقون كل كلمة من كلمات راسبوتين واستافييف وبيلوف. وفي أيامنا هذه غير الكثيرون من المعجبين القدامى بموهبة استافييف موقفهم من هذا الكاتب

■ - الأدب الأجنبية - ٨٧

تغيراً حاداً.

وحدث هذا لأسباب ذات طابع سياسي. ولكن مهما كانت تصريحات وأراء استافيف المعلنة (وأياً كانت المقالات التي تنتقد مواقفه)، فإن هذا لن يلغى ولا يستطيع أن يلغى ذلك الإعجاب بـ"الانحاء الأخيرة"؛ ولا يمكن أن يلغى دموع بطل قصة "السرقة" الصبيانية المشرقة، ولا حقيقة الحرب في "الراعي والرعية" ولا حساء السمك التعاوني في بوغانديا من "السمكة الملكة"... فاستافيف يظل استافيف وظل واحداً من أهم كتاب النصف الثاني من القرن العشرين ولذلك كان توقيعه ضرورياً على رسالة "مهندس التفوس البشرية" وـ"معهد البيريسترويكا" التي نشرة في جريدة "الازفيستيا" في الخامس من تشرين الأول ١٩٩٣. ولم يكن اسم استافيف في موضعه حسب الحروف الهجائية، بل كان آخرأ - الثاني والأربعين، مع أن اسمه الأدبي كان الأكثر وزناً، بينما الأسماء الأخرى التي قبله - قلماً كانت تعني شيئاً.

لعد الآن إلى موضوع مقالتنا. هل كان هناك ما لا يتوقع في كل ما جرى بلادنا في أواسط الثمانينيات؟ هذا السؤال ليس مجرد سؤال صعب بالنسبة لروسيا، بل هو سؤال مؤلم. غير أن السنوات العشر التي عشناها طرحته بحدة، إذ لا مفر منه طوال سنوات ما بعد الحرب لم يكن ممكناً التخلص من الشك بشأن "عامل المفاجأة" الذي ابتدعوه لتفسير سبب تراجع الجيش السوفييتي أثناء الحرب حتى أبواب موسكو. ما هي المفاجأة التي وقعت في العام ١٩٤١؟ وفي أواسط الثمانينيات؟. ألم يطرح شوكшин قبل موته سؤاله المأساوي: "ماذا يجري لنا؟". ألم يحذر في وداعه الأخير: "ثق أن كل هذا لم يكن عبثاً: أغانينا وحكاياتنا وأعباء انتصارنا الهائلة معاناتنا لم تكن عبثاً. لا تتخلى عن كل هذا لقاء شمة عطوس"؟. وكانت قد دوت في روسيا ملامة فيودور إبراموف المريرة في رسالته إلى أبناء وطنه، التي كانت موجهة طبعاً إلى الشعب بأسره. لقد قال الروس كثيراً ولكن هل سمع ما قالوه؟ . "روسيا يا روسيا، حافظي على نفسك ، حافظي...."- سطور روبيتسوف التنبؤية حيث يشير، وبشكل مباشر إلى "تثار ومغول أزمنة أخرى". ويوري كوزنيتسوف يقول: "وترقصت ابتسامة المعرفة على وجه المجنون السعيد". إنها كتب ثلاثة تقف جنباً إلى جنب . اعترف فيكتور استافيف بأن رواية قصة بوليسية محزنة "كان يمكن أن تنتظر، لأنها لم تهذب بعد، إلا أن الظروف

طلبت أن يقدم هذا العمل بأسرع ما يمكن إلى محكمة القراء. ما هي الظروف المقصودة؟ انتقدوا أيضاً فاسيلي بيلوف لتسريعه في إصدار رواية "الخير القدام". غير أن بيلوف بدأ الحديث في هذا العمل، وبأعلى صوته، عن أزمة التقدم التقني العالمي كله، فسبق بشوط كبير مؤتمر منظمة الأمم المتحدة الذي عُقد في ريو دي جانيرو في حزيران العام ١٩٩٢ حول البيئة والتطور. من الملحوظ أن النقد التقديمي اكتشف لدى بيلوف في روايته هذه ولدى استافيف في رواية قصة بوليسية محزنة افتراء على المتفقين ولا سامية خفية. وبعد انقضاء عشر سنوات أصبحت المسألة اليهودية معلنة. أما بشأن المتفقين فإن أدب الأباطيل والأقاويل الصحفى الاجتماعى فى السنوات الأخيرة قد مزج المتفقين مع الأقدار واتهمهم بالجهل وبالخيانة... الخ.

لا تكتسب التبعيات قيمتها إلا إذا تحققت، كما يقول ليونيد ليونوف في "الهرم".

في السنوات الأخيرة انهال علينا سيل من المذكرات التي تعرض علينا كل ما أمكن من الرؤى المستقبلية الحكيمة، ولكن بعد تراجعى كما يقال، وبعد وقوع الأحداث . أنه لمن العبر أن نقوم بالبحث في هذا النثر السياسي الاعترافي ولو عن تصور بسيط عما كانت عليه حياتنا الروسية عشية البيريسترويكا، وكيف كان الإنسان الروسي. كل القادة السابقين ومن كل المستويات وكذلك القيادات الجديدة - مبالغون للنظر إلى شعبهم من خلال "الإنسان الاقتصادي" المنتج والمستهلك للمنتجات الصناعية والزراعية. ولكن إذا نظرنا من الجانب الإنساني إلى هذا المؤشر التقني البحث، مثل عدد الاختراعات... وهو أن بلادنا قدمت في العام ١٩٨١ إلى المنظمة العالمية لملكية الذهنية طلبات تسجيل ١٩٦ ألف اختراع- وهذا أكثر مما قدمته أية دولة أخرى. وفي السنة الأخيرة من وجود اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية لم يقدم سوى ٨٣ ألف طلب- إذا نظرنا إلى هذا المؤشر نقول لا بد أن هناك أسباباً حالت دون تولد الأفكار الجديدة لدى الناس المبدعين. المخترع يعيش المستقبل دائماً ، وإذا ما خبا خياله فهذا يعني أن هناك شيئاً ما غير طبيعي في المستقبل.

لقد كتب حتى الآن من المقالات والكتب عن الانهيار لنظام الدولة الأمتن، كما كان يبدو، وكشف النقاب عن أسرار تجسسية ، بما لا يسمح لأحد في نهاية

التسعينيات لا عندنا في روسيا ولا في الغرب أن يحاول التشكك في مسألة دور "ماروء الكواليس العالمية". إلا ان نشاطات مختلفة القوى - خارج البلاد وداخلها - المدروسة والمنسقة لا تعفيها، مع كل ذلك، من طرح هذا السؤال الصعب والمولم: كيف استطعتم أن تخلو عن أولوياتكم لقاء شمة عطوس؟

في العام ١٩٨٥ أجاب على هذا السؤال من خلال تأملاته بطل قصة فالنتين راسبوتين "الحرير" إيفان بتروفيتشر.

"في السنوات الأخيرة ظهر نوع خاص من الناس، لا هم رخيصون تماماً ولا هم ضائعون نهائياً، وهم بتنقلهم الدائم لا يركضون وراء النقود، اذ نقلت النقود التي تصل إليهم من أيديهم بأيسر السبل، إلا أنهم كمن يطاردهم النبذ الطائفى ، كالمبتيلين باللامبالاة تجاه أي أمر كان. مثل هذا الإنسان لا يساعد نفسه ولا يقدم المساعدة لغيره. ينفذ طقوس الحياة مختصرة، فلا أسرة له ولا أصدقاء ،ولا أية ارتباطات ، وكأنه يرمي الحياة وراء ظهره كالعقاب الذي يريد له أن يمر بأسرع ما يمكن".

- لقد ظهرت أمام إيفان بتروفيتشر "الحافة - الحافة التي لا شيء بعدها". في السابق كان بارزاً وجود القرية العام المرتب، هذا الوجود الذي لم يتمتن بالعادات والقوانين التي وضعت بالأمس فقط. كانت القرية قادرة على الصمود في وجه المصيبة المشتركة ، على الرغم من أنه كان يوجد في القرية أناس مختلفون- هكذا، جاءوا معاً إلى قرية "ليس بروم خوز"^(٠). وهنا تعلم، حتى الأهل الذين كانوا يعيشون ويعملون كتفاً إلى كتف، تعلموا أن ينظروا شبراً إلى كل من يحرك الحق ويتحدث عن الضمير تمسكاً بالأعراف القديمة .

صار ظاهرة اعتيادية استخدام السيارات سعياً وراء السكر ، وكذلك السرقة من المنشرة والاتجار في السوق السوداء: "لم يكن مقبولاً ولا ممكنا، فصار مقبولاً وممكناً. كان ممنوعاً فصار مسموحاً . كان يعتبر عيباً وخطيئة قاتلة، ويعتبر الآن مهارة وشجاعة. إلى متى سنظل نضيع من أيدينا ما كنا نستند إليه دائماً؟ - يسأل إيفان بتروفيتشر نفسه- من أين، من أية مؤخرات وأية احتياطات ستائينا النجدة المنشودة؟".

(٠) ليس بروم خوز = اختصار لثلاث كلمات روسية تعني منشأة تصنيع الأخشاب - المترجم.

أريد أن أذكر أن هذه الأفكار لم تخطر ليفان بتروفيتش اليوم، في عهد الدمار الرهيب، بل في تلك الأوقات التي كنا نتصورها من شدة حنيننا للوطن، أوقاتاً سلمية موفقة. في تلك الأوقات بالذات أحصى مدير المدرسة في قرية "ليس بروم خوز" أن عدد الرجال الذين قضوا نحبهم موتاً غير طبيعي خلال السنوات الأخيرة يقارب عدد الرجال الذين ماتوا خلال الحرب كلها في القرى الست التي كانت موجودة ، والتي تشكلت منها هذه القرية. هناك من مات رمياً بالنار في حالة السكر ، وطعناً بالسكاكين ، أو غرقاً وتجمداً ، ودهساً في ورشات التحطيم بسبب عدم انتباهم أو عدم انتباه غيرهم. وبعد الحريق سيضاف قبران إلى مقبرة القرية. لكن هذين الاثنين لم يلقيا حتفهما في النار، بل لأنهما تعاركا حتى الموت : شريف كان يدافع عن أملاك الدولة ونهاب.

لماذا حدث في القرية السibirية. إن الحريق لم يوحد بين الناس بل فرقهم عن بعضهم، لماذا حدث أن من اندفع إلى المخازن المحترقة لانتشال الأرزاق ليس فقط المعربيون الغرباء بل إن بعض السكان القدامي راح يجر إلى بيته كيس طحين أو يدس وراء رجليه علب الخواتم والأقراط؟

لا تحمل تأملات إيفان بتروفيتش أي حقد على رجال الميليشيا: إلى أين ينظرون؟ ولا يحلم يجعل القوانين صارمة، كما يفعل ذلك في أيامنا هذه الرأي العام التقدمي.

لقد فسر إيفان بتروفيتش لنفسه لماذا راح اللصوص أمثال أولئك المعربيين الذين تنظموا في قوة واحدة مع قوانينهم وقيادتهم يتواطئون: "الناس الذين اصطدموا بكتل لم يسبق له مثيل، تقتل قائم لا على أفضل ما في الإنسان، بل على ما هو أكثر سوء فيه، ارتبکوا وحاولوا التماسک بعيداً عن المعربيين". في القرية مئات الناس وعشرة فقط هم الذين استولوا على السلطة. هذا ما لم يستطع إيفان بتروفيتش أن يفهمه. ولكنه عندما فكر بهذا أدرك أن الناس "انكفوا على أنفسهم ، كل بمفرده ومنذ زمن بعيد، قبل حدوث هذا ، وأن المعربيين ما كانوا يفعلون إلا النقاط واستخدام ما تخلى عنه الآخرون ولم يستخدموه"

ولا يرحم إيفان نفسه خلال تقصيه اللاحق لجوهر ما حدث للناس. أن في دخله، في نفسه- وليس في داخله هو فقط- تناوراً كبيراً . والغوضى في داخلك

أكثر خطأً من الخطو الذي حولك...

كل ما كتب عنه راسبوتين في قصة "الحريق" تكرر بعد ذلك على نطاق البلاد كلها: اشتعلت النار وراحوا ينتشلون كل لنفسه ، محاولين اختطاف أكبر قدر ممكن. تراجع الناس على نطاق روسي كلها أمام "التكلل" القائم لا على الأفضل ، بل على أسوأ ما في الإنسان : على المصلحة الذاتية والخيانة والاحتقار! هذا البلد : "أما" التتكلل" فقد راح يتلهى ملقياً للشعب بحصصه: خذ ، فكك ، شارك في القسمة ، دس هذه العلبة وراء أرجلك . في هذا كان - إضافة إلى الخداع الواقع - استهزاء متقدن بالمفاهيم الروسية حول العدالة التعاونية ، هذه المفاهيم التي عبر عنها فيكتور استافييف بشكل رائع في "السمكة الملكة" ، إذ قال : "حافظت فرقة الصيادين في بوغانيدا على عادة إطعام الجميع حساء السمك من قدر مشتركة دون تمييز أو انتقاء وبهذا كان الرجال الحاقدون في زمن ما ومكان ما آخرين ، كان ، حتى أكثر الرجال شراسة وابتعاداً عن الناس ، كانوا يطهرون نفوسهم"

وفي قصة بوليسية محزنة " ظهرت عند استافييف أيضاً تعاونية متحابية من صبية "كل الشعوب" ، الذين اجتازوا مدرستهم الابتدائية الأولى ، والأهم ، تحت أنظار محولة سكة الحديد الخالية غرانياً. أنها مدرسة استافييف نفسه. لقد غير أحد الكتاب الصحفيين الاجتماعيين في أيامنا هذه استافييف بماضيه في دار الأيتام - واعتبره السبب الأول لغياب الجذور ، مع أن استافييف كان من أوائل من ساعدنا من خلال "الانحصار الأخيرة" و"السرقة" على أن تدرك كيف كانت روسيا تمضي وتكيف التعاليم الغريبة عنها حول البروليتاريا حسب ما يطيب لها ، وكيف رجعت إلى تقاليد الحقيقة والضمير العريقة.

ولكن لماذا لم يضع الكاتب فيكتور استافييف في طفولته اليتيم؟ لماذا لم يضع بطل "قصة بوليسية محزنة" ، اليتيم أيضاً ، ليونيد سوشين؟ ولماذا خاف سوشين على ابنته؟ لماذا يرى أن جيلها المطمئن هو" أكثر الأجيال مأساوية في كل الأزمنة"؟ في ختام الرواية يرى سوشين حلماً - وكأنه يحمل ابنته سفيتكا على قطعة جلدية عائمة محاولاً انقاذهما ولكنه لا يستطيع تجاوز تيار من المياه الحارة العكرة، فتتحول القطعة الجلدية إلى ورقة دفتر بيضاء وتطير إلى مكان ما... وقد اعتبر أحد النقاد أثناء دراسة هذه الرواية، هذا الحلم حلماً أدبياً نسج بناء على توصية. إلا أن ما ثبت هو أن الحلم حلم نبوئي. إذن من هو الذي أوصى على هذا

الحلم؟

بدأ استفيف وكأنه قد قذف بروايته "قصة بوليسية محزنة" في وجه ما يسمى بالمجتمع المثقف - قذفها بكراهية وقد ما كان لها إلا أن يرتدوا عليه ذاته. غير أن هذا موضوع آخر . ولكن عند ذلك اتهموا الكاتب بأنه يكثف الألوان: فain شاهد مثل هذه المدينة التي يحس المجرمون فيها بأنهم أحرار خارج العقاب؟ لفت انتباهم أيضاً أن بطل استفيف يدين الرأفة الروسية الأزلية التي بسببها يعيش كل النصابين والأوبياش حياة رغيدة. إلا أن هذا الخط لا يطرحه استفيف للمرة الأولى، إذ كتب وبغضب عن "المرض الروسي" وهو مرض الشفقة على "المعتقلين المساكين" في قصته القديمة "آل ميدفيديف" وفي أعمال أخرى غيرها. كانت ردود فعل قراء "ليتيراتورنايا غاريتا" (الجريدة الأدبية) إذ ذاك ، هؤلاء القراء الذين كان يؤثر على انفعالاتهم الأدبية كتاب هذه الجريدة بالدرجة الأولى، كانت ردود فعلهم متميزة بالمناسبة ليس في هذا ما يستحق للوم فتحن جميعاً لا نخلو من الانفعالات.

وهكذا ن في العام ١٩٨٦ انفعل أحد قراء "ليتيراتورنايا غاريتا" انفعالا سلبيا تجاه رواية "قصة بوليسية محزنة". لقد نفرت لهجة الرواية الفظة وكثرة اللهجة المحكية والتعابير العامية، ليس فقط في كلام الشخصيات المباشر، بل في نص المؤلف كذلك. لم يتقبل قارئ "ليتيراتورنايا غاريتا" تصوير استفيف لمعنى المدينة السiberية الكبيرة: "لقد ألف استفيف رواية معادية للمثقفين ومعادية للعقل . فاستفيف يدين المثقفين في كل ما هو مؤسف ومرير مما حدث عندنا. ولكن أين هم الأعلون في مدينة فييسك؟".

يتضح من الرسالة أن سؤال القارئ عن "قيادة مدينة فييسك" هو سؤال عن قيادة البلاد كلها. وهنا خيب استفيف أمل القارئ ، إذ انه مضى في غير الطريق الذي توقعوا أن يسير فيه.

لتنوقف قليلاً عند مشكلة "الأعلون" كواحدة من الملامح المميزة للواقعية الاستراكية. فلا راسبوتين ولا استفيف ولا بيلوف تباهاوا أبداً بانتقاد القيادة ، وهو الأمر الذي بنى عليه منذ مدة وجيبة شهرة أدبية معايرة، وتحت رعاية كلية من قل "الأعلون" أنفسهم (علناً أم سراً). فقد كان ذلك نقداً حزيناً يتفق تماماً مع ما يوجه جمهور القراء في الاتجاه الضروري : يسمع صوت الكاتب ، فتتخذ في اللجنة

المركزية القرارات الحزبية المناسبة، فيزريون القيادي المختلف ويحتل مكانه قيادي جديد تقدمي ، والأحسن إذا جاء إلى مكان "إنسان غريب"

والآن يقوم المناضلون ضد القيادة في كتاب مدرسي - حالياً ديمقراطي - للمرحلة الثانوية، حسب خدماتهم . في الكتاب وردت قائمة كاملة من الكتاب والممثلين والمخربين "الطليعين والتقدميين" الذين كانوا ينتقدون السلطة فيما قبل البيروسترويكا ويعطشون للتبديل. لكن فالنتين راسبوتين عُذّ في كل ما كان سابقاً كان يناسبهم. مما يشار إليه أن مؤلفي الكتاب، وهم الذين يتمتعون، كما يتضح ، بخبرة حزبية، ولذلك استوعبوا بسرعة الحزبية الثانية ، لم يضموا استفيف لا إلى قائمة "المسلفيين" ولا إلى قائمة "الطليعين والتقدميين" . والآن لا أحد يعرف أين سيضعونه. عندما قدر لأندريي بيتوف أن يلقى كلمة التحية مناسبة منح استفيف جائزة "تربيوط" (النصر)، زخرف بيتوف كلمته باستشهاد لم يأخذة من استفيف ، بل من جفانيتسكي . . وكان رد أحد أكبر أدبائنا الحاليين جديراً ببطل قصة بوليسية محزنة" ، فقد أعلم استفيف جمهور "تربيوط" شاكرا بأنه كاتب ريفي متواضع كان منذ زمن بعيد، وكأنه أحس بهذه المكافأة سلفاً، كان يشجع فريق "كام آز" لكرة القدم. إلا أن بيتوف هذا كان يمثل في هذه الحالة كرة قدم أخرى، كرة قدم المواطن بيريزوفسكي . . "لوغواز".

لقد اكتشف استفيف في رواية "قصة بوليسية محزنة" - حسب تعريفه . كوجينوف، الذي عبر عنه في إحدى المناقشات في العام ١٩٨٦ - اكتشف نوعاً جديداً من المجرمين ظهر في روسيا. الجريمة، شكل فعال متطرف من أشكال إثبات الذات وإن كان عن طريق تدمير الذات. في هذه الحالة قدم استفيف تعريفاً دقيقاً جداً ، إذ سمي هذا "عربدة تقافية جماهيرية".

"العربدة التقافية الجماهيرية" - هي ما شعر بالعجز في مواجهتها المنقف

* اندربي بيتوف هو كاتب روسي دخل عالم الأدب في السبعينيات وهو ذو ميول موالية للغرب. - المترجم

** ميخائيل جفانيتسكي هو كاتب ساخر ورواية كوميدي ، وهو يهودي روسي - المترجم . *** بيريزوفسكي هو أحد رجال الأعمال اليهود الروس الذين برعوا مؤخراً مستغلين حالة الفوضى وعدم التوازن التي سادت في روسيا، والذين كانوا ثروتهم عن طريق غير مشروع وفي ظل غياب القوانين الفاعلة لتنظيم العملية الاقتصادية في البلاد . - المترجم .

من الجيل الأول، والفارس المعاصر من النمط الحزين - ليونيد سوشنين . لقد شعر في مواجهتها وكأنه عند حافة النهاية التي لا شيء إلا الفراغ.

أذكر هنا أن التفكير بحافة الحياة قد خطر في نفس ذلك الوقت ليفان بتروفيتش في "الحريق" لفالنتين راسبوتين. العالم ديميتري اندريفيفتش ميدفيديف يحس بنفسه أيضاً على حافة الحياة في رواية فاسيلي بيلوف "الخير لقادم" . لقد حدث أن بيلوف أتى ببطله في نهاية الرواية إلى جسر بورودينو، إلى نفس ذلك المكان الذي اطلقت منه الدبابات في تشرين الأول ١٩٩٣ نيرانها على المدافعين الروس عن السوفيت الأعلى وعرض التلفزيون على العالم أجمع هذه "العربدة الثقافية الجماهيرية" ، هذه الرحلة الجماعية التي تذهب بالعقل لكتلة ما فيها من المباحثات. عند إعادة قراءة رواية بيلوف في أيامنا هذه تذكرت كيف وجهوا اللوم إلى المؤلف على تشويهه موسكو والحياة في موسكو ، هذه الحياة التي لا يفهمها ، باعتباره كاتباً ريفياً ، فهماً كافياً. كان اللوم على التصوير غير الصحيح للحياة في موسكو ، في جوهره لوماً على موقف المنتففين السلبي. واضح أنه كان يوجد في موسكو ، بالنسبة للمؤلف إذ ذاك ، مدينتاً موسكو . وهو يتكلم عنهمما وكأنهما الضفتان المرئيتان من جسر بورودينو. لقد شاهد بيلوف في يوم من الأيام في رواية "العشبة" العاصمة الروسية الحقيقة المختبئة في الأزمة وكتب عنها.

في رواية "الخير لقادم" أصبحت موسكو مدينة أخرى متغيرة. مدينة جافة تتبع حياتها اللاحية في ذات الوقت الذي كان فيه الإعصار المميت يمزق محفظات كوزترومسكايا وإيفانوفسكايا ، وفي نفس الوقت الذي كانت تنهدم فيه هناك البيوت ويموت الناس.

موسكو عند بيلوف هي مدينة متوحشة بأطبانها الإيحائيين (اكستراسينس) الأوائل الذين بدأ زحفهم الجماهيري في عهد غورباتشوف. في رواية "الخير لقادم" أرانا بيلوف ما اكتسب الآن انتشاراً واسعاً، عندما كان ما يزال جنيناً. موسكو الحقيقة في الرواية هي ميدفيديف، أحد سكانها الأصليين الذي رعاته بنيتها الروسية القديمة التي تحمل في طياتها مورثات سلالات "البيارين" . ومورثات فلاحي

* البيارين هو القطاعي الكبير في دولة موسكو في القرون الرابع عشر والخامس عشر - المترجم.

تغير "التشيرنوسوشنى" ***

لقد أخبر بيلوف القراء منذ صفحات الكتب الأولى أن ميدفیديف، يُعتبرَ ومنذ زمن، بين أصدقاء شبابه "متبعاً بالمستقبل". بيلوف يفكر بأكثر من راض انهيار الدولة خطورة، يفكّر بتفتت الروابط بين الناس. وهنا بالذات يبرز فيه ابن موسكو الأصلي، الذي يرى في المدينة التي عاش فيها، والتي عاشت فيها أجيال أجداده، يرى بالدرجة الأولى مدينة الأسرة القائمة على أساس من القرابة التاريخية وعلى قاعدة من مزايا كل أهلها. عندما استغل ميدفیديف بشجرة عائلته اكتشف، إضافة إلى الجذريين الرئيسيين - الجذر الإقطاعي والجذر الفلاحي، اكتشف في تفرعات الشجرة عسكريين بالوراثة وتجاراً وكهنة وبورجوازيين. ولكن من هو اليوم؟. ارهب ما في الأمر، كما يرى ميدفیديف، هو ما يحدث للناس في موسكو التي تقضي وقتها في البيوت الريفية، هو تزايد عدم التوافق ، والتعارض القسري المصطنع بعضهم ضد بعض. أثناء صدور رواية "الخير لقادم" كانوا يستشهدون في التقييمات المختلفة عادة بكلمات ميدفیديف: "من أجل القضاء على شعب ما ليس ضروريًا قذفه بالقنابل الهيدروجينية. يكفي أن يخاصم الأطفال أهلهم وأن تعارض النساء أزواجهن. ليس هذا بالأمر اليسير، لكنه ممكن". هذا الرأي قدم الحجة للنقد الذين افترضوا أن بيلوف القروي لا يفقه شيئاً في حياة المدينة، لكن يطرحوا على الكاتب سؤالاً تقليدياً مقدساً : من ذا الذي يفرض التعارض المصطنع، ومن هو الذي يجعل الأطفال يخاصمون أهلهم، والنساء يعارضن أزواجهن؟ ما هي هذه القوة؟ وخلافاً للنقد المشكوك بأمرهم، تكثيفاً وتركيزاً لهذه القوة الخفية الشريرة، فإن كل منطق الرواية يشهد أن التطرف المعتمد عندنا هو أيضاً من الشيطان. يمر عدد من السنين فيستحوذ التفكير بما هو شيطاني، بالمتطرف الشيطاني . على الكثير من العقول ، وكان ما ساعد على هذا هو أحاديث الحياة الواقعية وصدور رواية ليونيد ليونوف الفلسفية "الهرم".

الصدام الرئيسي عند بيلوف ليس بين ميدفیديف وبريش، الذي انتزع منه زوجته وينوى جر أطفاله إلى المهجـر، بل بين ميدفیديف وطبيب المخدرات

** تغير اسم قرية قريبة من موسكو في الماضي(مكان القرية الآن ضمن موسكو)-المترجم.

*** الفلاح التشيرنوسوشنى هو الفلاح القن غير التابع للإقطاعيين الآراد إنما الإقطاعية دولة موسكو في نفس الفترة السابقة والمترجم.

إيفانوف، بين الرجل الذي يرفض التطرف والمتطرف العنيف. بالمناسبة - هناك أفكار تأليفية مشتركة بينهما - خط ميدفیدیف في الرواية هو خط ندم المتطرف السابق. ميدفیدیف لا ذنب له في مقتل تلميذه المحبوب جينيا غروز. لقد قتل غروز لأنه خالف أمر معلمه وراح يستغل بمفرده في تركيب المحطة فانقة السرية. لكن ميدفیدیف غير المؤهل للف الدوران ولا لإلقاء التبعة على القتيل يرى أن حكم القضاء ، أي السجن هو نوع من التفكير الذي كانت ستتصبح الحياة من دونه ، فيما بعد، مستحيلة. بعد مقتل غروز وبعد سنوات السجن الطويلة تحدث إعادة تكون روحي عند ميدفیدیف. اكتشف عبئية الإيمان بالتقدم التقني وعقم الذهن العقلاني بالمقارنة مع إمكانيات القلب. وهنا تتجاوب أفكار بطل رواية "الخير لقادم" مع ما قاله العالم الروسي إيفان .. شافارييفيش - قبل أيامنا هذه بزمان - في محاضرته التي ألقاها بمناسبة حصوله على منحة خينيمان من أكاديمية هيتينجين للعلوم: "لقد مرت عدة قرون على استيلاء النشاط المحموم هلامي الشكل، الذي يفتقر إلى، أي هدف أو مغزى باستثناء التوسيع الذي لا حدود له، على البشرية . وقد أطلق على هذا النشاط اسم "التقدم" ، وأصبح في وقت من الأوقات أشبه ببديل عن الدين . وأخر ما ولده هذا النشاط هو المجتمع الصناعي المعاصر. لند أشير أكثر من مرة إلى أن هذا السباق يحمل في طياته تناقضه الداخلي.

ويؤدي إلى آثار مادية كارثية: كوتيرة التبدلات المتعاظمة في الحياة التي تتجاوز الطاقة الإنسانية والاكتظاظ السكاني وتدمير البيئة المحيطة . أريد أن ألفت الانتباه ، عن طريق نموذج الرياضيات ، إلى الآثار الروحية التي لا تقل تدميراً للروح عن غيرها إذ يفقد النشاط الإنساني هدفه الكبير العام ويصبح عبيداً.

لم يدر الحديث كثيراً في رواية بيلوف عن بحث ميدفیدیف عن الهدف الديني الأسمى. كل ما في الأمر أنه شوهد في كنيسة يليخوف، ليس إلا . غير أن، هذا وحده قد يكون كافياً إذا ما وجهاً الانتباه إلى ترابط تصرفات ميدفیدیف. العثور على الهدف الديني الأسمى - هو مهمة أكثر صعوبة من زيارة الكنيسة وممارسة الطقوس الدينية الأرثوذكسية. المتطرف إيفانوف يلوم ميدفیدیف بسبب عدم حسمه وبسبب تسامحه الانجيلي: "المسيحية في صيغتها الروسية تعادل الانتحار ". هكذا يعلن إيفانوف ، فيجيئه ميدفیدیف" دعك من هذا...فما الذي تعرفه أنت عن هذه الصيغة، كما تقول؟ " العدالة ، في منطق إيفانوف، لا تسود إلا عندما يأخذون

أطفاله من زوجته السابقة وزوجها الجديد، ليغدوهم إلى والدهم الشرعي، أما بالنسبة لميدفيف، فإن كل هذا الذي حدث - ليس بؤساً له، بل هو بؤس لأطفاله بالدرجة الأولى. وهو لا يملك حق "الصراع" (كما كان يفترض حسب منطق إيفانوف) من أجل أطفاله بحد ذاتهم، إذ أنه عندما يجذبهم إلى جانبه إنما يبعد ويفصل ابنته وابنه عن أمهما التي ولدتهما. وهنا لا يمكن إلا أن تتفز إلى الذاكرة حكاية الملك سليمان. ميدفيف وإيفانوف - روسيان و، لكنهما روسيان ذوو إيمانين مختلفين.

لقد ذكرنا المعارضة بين ميدفيف وإيفانوف بغية إرادة منا عندما برز في الوسط الأدبي الروسي جدل حول المقاومة "الفاعلة" والمقاومة "السلبية" وعندما نسبوا فالنتين راسبوتين وفلاديمير كرونبين إلى "السلبيين". إن معارضة بهذه تبدو في الأدب دائماً مثيرة للشك، وبخاصة عندما يلاحظ المرء أن "الفاعلية" تقاس بعدد علامات الاستفهام في النص. لقد اكتشف التطرف في التاريخ الروسي أكثر من مرة جوهره الشيطاني. وقد تيقنا أكثر من ذلك أن التبدلات الحقيقية في الحياة تحدث بشكل غير ملحوظ، لأنها تحدث بالتتابع يمر دائماً دون عقاب لأن نتائجه لا تظهر إلا متاخرة جداً. ويورد ميدفيف أمثلة حية بسيطة على هذا: قطعة مصقوله ملمعة يعطونها لعامل آخر فيبدأ ذلك بتصقلها من جديد . تلميذ لم يتعلم بعد الحساب ، يدرسونه الرياضيات. ويقول ميدفيف "مع تخرّب التابع ينتفي الإيقاع ومعه يضيع الجمال... والشيطان في جوهره معاد رهيب للجمال".

"الخير لقادم" هي رواية عائلية مثل رواية "قصة بوليسية محزنة" لم يوص عليها اجتماعياً ولم تطلب سلفاً أبداً. الألم الرئيسي في الروايتين هو تفتت الأسرة وتقطع رابطة الأزمنة وانقطاع ذلك التابع الأساسي للجنس البشري . هذا الألم بالذات هو ما لم يدركه ولم يتقبله قسم كبير من النقاد . ما تزال توجد عندي صفحة من "لينتيراتورنايا غارينا" تاريخ ١٧ آب ١٩٨٦ . وهي صفحة "المائدة غير المستديرة" حول موضوع "من المحق" - الفنان أم الكاتب الصحفي الاجتماعي؟ . يثير الفضول هنا طبعاً هذه المعارضة بحد ذاتها. قال أحد المشاركين في هذا الحوار، وهو أ. لاشيكوف، أن استفيف لم يبرز عبثاً في استطراده الصحفي الختامي الكلمتين المفتاحيتين "الأرض" و"الأسرة" وقال كذلك "نحن نعرف جيداً تلك الطاقة التدميرية الهائلة التي تتطلق عند انشطار الذرة.

أفلا ينطلق مثل هذه الطاقة عند "انشطار" الأسرة في ظروف الحضارة المعاصرة؟ ثم أورد استشهاداً من رواية "قصة بوليسية محزنة": "ستتحول السلالات والمجتمعات والإمبراطوريات إلى رماد إذا بدأت الأسرة بالانهيار...". فعارضته أتينينا قائلة: "أنت ترى أن مغزى الرواية مجرد هكذا في الخاتمة؟ أنا لا أقصد فكرة: "يجب تمتين الأسرة" التي يمكن استخلاصها بسهولة، ما دام المؤلف يركز عليها. لكن الفكرة الغنية - أليست أعمق من هذه الموعظة الأخلاقية؟". تدعيمًا لصحة وجهة نظره أورد لاشيكوف مقطعاً من "الحرب والسلام" أبرز فيه فكريتين طرحاهما تولstoi - أحدهما فكرة عن الأسرة فردت لاتينينا على هذا: " وتولstoi - الكاتب الأخلاقي لم يكن دائمًا مساوياً للفنان".

و واضح أن الحوار هو الذي فرض عنوان هذه "المائدة غير المستديرة"، ولكن استبدلت عبارة والكاتب الأخلاقي بعبارة "الكاتب الاجتماعي الصحفي" ، لكن المعارضة بين الفنان والأخر "ظللت هي المقصودة. وكان أحداً ما استطاع في زمن ما عزل "صحة رأي" الفنان عن "عدم صحة رأي" الفنان نفسه ككاتب أخلاقي أو كاتب اجتماعي صحفي، وذلك بواسطة يد النقد الجسورة الصلبة . هذا العزن هو ما يشتغل به المعاصرون فالأدب الروسي الكلاسيكي ترك لنا مثلاً كلاسيكيًا على هذا كرسالة بيلينسكي إلى غوغول. ومن أيامنا هذه تحافظ الذاكرة بقول أحد النقاد بأنه لا يتقبل ايفان افريكانوفيتش من رواية "قضية معنادة" ليبلوف على أنه نموذج للمحاكاة: "لا . افصلوه" ، وكأن ايفان افريكانوفيتش من نوع "الإنسان الغريب" أو فارس النجمة الذهبية".

وطبعاً ها هو استافييف يؤكد بلسان رجل الميليشيا سوشفين من "قصة بوليسية محزنة" أن مأساتنا الروسية ليست في "إلى أين تنظر الميليشيا؟" ، بل في انهيار دعائم الأسرة . ها هو استافييف يوجه اللوم إلى منتقى مدينة فنسك الطليعيين لأنهم يسبقون كل فنادق السكان في رفض دعائم الأسرة . وكذلك الأمر في رواية "الخير لقادم" . ها هو بيلوف يحذرنا من الآفاق المستقبلية الخطيرة لبقاء الجنس البشري. وراسبوتين في قصة "الحرائق" تنبأ على لسان ايفان بتروفيتش بخطر "اندثار الحياة" - بلا أسرة وبلا روابط بين الناس. القراء يذكرون أن راسبوتين سبق ونبهنا في روايته "وداع ماتيورا" إلى خطورة انقطاع الروابط بين الأزمنة. في ذلك الوقت انتقد الأديب لأنه يريد بماتيورا هذه التي لا حاجة لأحد بها

أن يضع سداً بينه وبين المستقبل المشرق وأن يحول دون تغيير سبيريا . واليوم أصبح أكيداً نهج المغامرة الاقتصادية - مشاريع المحطات الكهرومائية فانقة الاستطاعة . وكل هذا "النشاط المحموم" - إذا ما استخدمنا تعريف شافارييفيش - الذي كان منذ البداية مفتراً إلى أي هدف أو مغزى آخر باستثناء الانتشار اللامحدود" ، والذي ينجز تحت شعار "التقدم" الذي حل محل الدين . ولكن كان يمكن في "وداع ماتيورا" أن يخمن القارئ أن المقصود لم يكن مجرد موت نمط الحياة الريفية الذي هو أساس الروسية والوعي الذاتي الروسي - إذ كانت ماتيورا تعبرأ عن كل روسيا .

في رواية "الخير لقادم" يتأمل ميدفيديف في مسألة عدم صحة التأكيد المعترض به من قبل الجميع وهو أنه لا يوجد ، في الواقع ، حاضر ، بل أن ما يوجد هو مجرد لحظة قصيرة تفصل الماضي عن المستقبل . من المعروف أنهم يبدون بتلقيننا هذا منذ الطفولة حسب مقوله بروسوف: "لا تعيش الحاضر ، فالآتي وحده هو ميدان الشاعر". غير أن أروع الأحلام عن المستقبل تخبي في ثياتها ، ودون أن تفقد قدراتها على التجسد الحقيقي ، ليس فقط خطر عدم الفاعلية ، والطريق الكاذبة ، بل أن هذه الأحلام تغذي أفكار التدمير . لهذا يشتم الآباء الماضي دائماً ويمتدحون المستقبل . المستقبل بالنسبة لهم خارج إطار النقد عموماً . يرى بيلوف أن إضفاء سمة المثالية على المستقبل أخطر بكثير من إطلاق صفة المثالية على الماضي . فعندما : على المستقبل سمة المثالية إنما نتكر في كل دقيقة لحاضرنا ، أي نتكر : ننا . هذه الفلسفة التي يطرحها بطل رواية بيلوف تتسم الآن بإعلان ليونيدليونوف " هنا أعيش مع ألمي " .

العاشر : بينما يملئه الضمير ، العيش على وفاق مع الناس ، عدم التذكر للحاضر عشر سنوات في الزمن الأخبر ، عشر سنوات من "العربدة الثقافية الجماهيرية" التي لم يسبق لها مثيل في روسيا ساعدتنا على تقدير بيلوف وراسبوتين واستيفيف باعتبارهم أدباء أخلاقيين ، أفضل بكثير مما قد نراهم عند صدور الكتب الثلاثة على تخوم الانعطاف الدوري العظيم . لقد ترسخ في الوعي الذاتي الروسي ومنذ أمد بعيد جداً أن هناك صوتاً للضمير .

حتى الإنسان الذي فقد ضميره يعرف بوجود هذا المثل الأعلى . على كل حال - هكذا كان الأمر حتى الزمن الأخير . فالحاد الدولـة لم ينجح في إفساد جوهر

الشعب الروحي المبني على الأرثوذكسيّة. لقد ظلت الروحانية السمة العادلة لأدبنا وظللت السمة المميزة التي تترّاها وتعترف بها كل ثقافات العالم.

عندما طرح دوستويفسكي في "أسطورة المفترس العظيم" فرضيّته عن القوى الخفيّة التي تتحقّق منذ أقدم العصور نوايابها بشأن السلطة الخفيّة على القطبي البشري المطبيعي، عندما طرح هذه الفرضيّة لاموه لأنّه لا يقدم جواباً يفسّر حيل ودسائس المفترس العظيم الذي يقول للمسيح أن الناس مستعدون دائمًا لاستبدال "الخبز بالحرية": "الأفضل أن تستعبدنا شرط أن تُشبّعنا" ويقول المفترس العظيم للمسيح: "لقد قيمت الناس تقديرًا عاليًا جدًا ، بينما هم ضعفاء . نحن نجبرهم على العمل ولكننا نسمح بأخذتهم ، وسيحبوننا كالأطفال ، لأننا نحن الذين نسمح لهم بارتكاب الخطيئة".

إلا أن الجواب كان موجودًا عند دوستويفسكي ، والجواب هو رواية " الأخوة كار أمازوف " وهو تقصيات اليوشوا الروحية وعذابات ضمير الأخ ميتيا غير المذنب في القتل والمستعد للذهاب إلى الأشغال الشاقة " فداء الجميع " والدرجة الأولى فداء للطفل الجائع البردان " فداء للأطفال سذهب ". أكثر الأمور سرية عبر عنه دوستويفسكي ، في الرواية على لسان العجوز زوسيما الذي أوصى أوليوشا بمحبة الشعب قبل كل شيء: " فهو ليس خنوعاً وليس حقوداً وليس حسوداً . في الشعب ذهب روحي ، لا يباع ولا يشتري . في الشعب - ضمير ... "

مع الكثير من آرائه في الرواية الأخيرة تتفق كتابات دوستويفسكي الاجتماعية (وكيف لا نتذكر هنا القرائن المتعلقة بموضوع " الفنان والكاتب الصحفي الاجتماعي "). في الصفحات الأخيرة من يوميات كاتب " حيث يتحدث عن حالة السكر المتهورة التي تفشت في روسيا ، وعن ضرورة إيراء الشعب الروسي من مرضه الروحي ، وإن لم يكن مرضه مميتاً ، فهو مريض " مع أن لب روحه الرئيسي الجبار ما يزال سليماً ، بعد ذلك يقول دوستويفسكي مفسراً: " المرض قاس ... ولكن ما اسمه ؟ - التعطش للحقيقة ، تعطشاً لم يرو . الشعب يبحث عن الحقيقة وعن الطريق إليها باستمرار ولكنه لا يجد هما..."

ولكن من ذا الذي لم يستخدم لأغراضه المصلحية المرض الروسي " القاسي " - التعطش للحقيقة . لقد أثارت " اكتشافات المؤرخين الجديدة " المتعلقة بالذكرى المئوية

الخامسة لمعركة كوليوكوف ، لدى دوستويفסקי الذي لم يكن يحب الليبيرين لأنهم يلتحقون أية ولادة جديدة للفكر المستقل في روسيا" ، أثارت لديه الاحتاج: ألم يكن ديمتري دونسكي نائماً تحت إحدى الشجيرات طوال وقت المعركة؟ في "يوميات كاتب" يبدو واضحاً كيف راقب دوستويف斯基 تلك "الحقيقة" حول روسيا، الحقيقة" حول روسيا، الحقيقة التي أذاعتتها الصحف الأوروبية مسببة إعجاباً مذلاً لدى الرأي العام الروسي التقديمي.

لقد هز "المرض القاسي" خلال السنوات العشر الأخيرة روسيا وطعنها طعنةً لم يسبق لها أن تلقته سابقاً . لم يسبق لشعب من شعوب العالم أن سمع خلال كل تاريخه ما سمعه الشعب الروسي خلال هذه السنوات العشر من الإدانة والإهانة والتوجيه المباشر هذا وبمشاركة أقوى الوسائل التقنية وأقدرها على التغلغل إلى "أن إلى كل بيت".

توصل الخبراء إلى استنتاج أن النخبة الذكية_ الغربية والموالية قد بالغت مبالغة واضحة في اندفاعها، وارتكتبت أخطاء حسابية استراتيجية، لذلك لم تحصل على تلك النتيجة التي توقعتها بل حصلت على النتيجة التي توقعتها بل حصلت على نتيجة معاكسة تماماً. إلا أنها كانت مضطربين أن نمر عبر كل هذه المرحلة. إذن هل ساعد الأدب الروسي المعاصر إذا ما أخذنا هذه الكتب المتجاورة الثلاثة: "الحريق" وقصة بوليسية محزنة" و"الخير لقدام" ، الإنسان الروسي في دربه هذا ، أم أنه زاد من معاناته؟...

أجل، أن الحقيقة التي قالها راسبوتين واستافييف وبيلوف كانت حقيقة قاسية لا تترجم . إلا أنها كانت حقيقة. مُطهرة منارة بمعنى الضمير والخير السامي. لقد وقفت الحياة أمامنا في كتب هؤلاء الأدباء الروس الثلاثة الكبار ، وقفنا أمامنا تماماً كما هي ، وبذا الإنسان الروسي تماماً كما هو بائساً. نعم وقد يكون ضعيفاً أيضاً ، إلا أنه بائس وضعيف على طريقته، لا كما يريد ذلك البعض بحماسة . وفي هذا ، كما في الحقيقة الكلاسيكية المعروفة التي قالها بوشكين، يكمن كل الجوهر.



مختارات من شعر الشاعر الألماني

هاینريش هاینه

■ ت. عبد الله عبود ■

إهداء

عذابي وآهاتي

سكنتها في هذا الكتاب،
فبما فتحته.

الفتح لك قلبي

أفكار ليلية

إذا تذكرت ألمانيا ليلاً
فإنني أفقد النوم،
لا أستطيع بعدئذ أن أغمض عيني،
وتسيل دموعي حارة.

تجيء السنين وتقضى.
ولم أر الوالدة،

اثنتا عشرة سنة مرت،
وشوقي ولهفتي يكبران
فهذه العجوز قد فتنتي،
أنا أفكر دائمًا
العجوز حفظها الله!
العجوز تحبني كثيراً
وفي الرسائل التي كتبتها أرى
كيف ترتجف يدها.
وكم يتأثر بعمق قلب الأم

الأم حاضرة في ذهني
اثنا عشر عاماً قد انصرمت،
اثنا عشر عاماً قد ولت،
لم أضمها فيها إلى قلبي.
ألمانيا باقية إلى الأبد
إنها بلاد في كامل الصحة،
ببلوطها وسنديانها،
وفي أي وقت سأهتدى إليها من جديد.

أنا لست متلهفاً كثيراً لألمانيا،
لو لم تكن الأم هناك.
فأرض الآباء لن تتلف،
ولكن العجوز قد تموت

منذ أن غادرت البلاد،
انتقل كثير ممن أحبتهم
إلى القبر - وعندما أعدهم.
تكاد روحه تنزف دماً.
ولكن لا بد لي من أن أعد - ولكلما عدلت، يفيض عذابي،
أشعر كأن الجثث
ترتمي على صدرِي - ها هي تتراءجع والحمد لله

وأحمدُه أيضًا لأن ضوء نهار فرنسي بهيج،
يدخل عبر نافذتي،
وتأتي أنساي، جميلة كالصباح،
لتبدد بابتسامتها همومي الألمانية.

الجرذان الجوالة

ثمة نوعان من الجرذان:
جياع وشبع.
الشبع يمكثون في بيوتهم لاهين،
والجياع يهاجرون

إنهم يجتازون آلاف الأميال
دون أن يتوقفوا أو يستريحوا أبداً.
وفي زحفهم الغاضب إلى الأمام.

لا توقفهم الريح ولا الطقس.

يصعدون المرتفعات بيسير،
ويسبحون عبر البحار.
يموت كثير منهم غرقاً أو يكسر عنقه.
ويترك الأحياء منهم الأموات وراءهم

لهذه المخلوقات العجيبة
أشداق مخيفة،
وهي تحلق رؤوسها كيما اتفق.
متطرفة جداً هي ، وعارية تماماً كالجرذان.

هذا الحشد المتطرف
لا يعرف إليها
وهم لا يعمدون صغارهم،
والإناث عندهم ملكية جماعية
قطيع الفنران الحواسى .. هذا،
لا يريد سوى أن يأكل ويشرب،
وهو أثناء الأكل والشرب،
لا يعتقد بأن أرواحنا خالدة،

إن جرذاً متواحشاً كهذا،
لا يخشى الجحيم ولا القطة،

■ الشاعر الألماني هانزه هايزيش ■

ليس له ممتلكات ولا أموال.

وهو يرغب في إعادة توزيع الثروة.

الجرذان الجوالة ! يا ويلنا !

لقد أصبحت على مقربة منا ،

إنها تتقدم ، أسمع صفيرها ، أعدادها كبيرة جداً

يا ويلي ! لقد ضعنا !

أصبحوا على الأبواب !

المحافظ والمجلس البلدي

يهزون رؤوسهم ، ولا أحد بينهم يعرف حلـ.

يتناول المواطنون الأسلحة ،

ويقرع القساوسة النواقيس ،

فالملكية ، معبد الدولة الفاضلة ،

في خطر .

لا رنين النواقيس ، ولا صلوات القساوسة ،

ولا مراسيم المجلس البلدي البالغة الحكمة ،

حتى ولا المدافع ، والكثير من ذوات المئة وطل ،

تجديكم اليوم نفعاً ، أيها الأطفال الأعزاء .

اليوم لا تغريك ديباجات

فنون الخطابة البالية ،

فالجرذان لا تصطاد بالقياسات المنطقية.
وهي تتفز فوق أدق التخريجات

لا يدخل المعدة الجائعة
إلا منطق الشوربة، وعلل الكفتة،
إلا حجج لحم البقر المحمر
ترافقها شواهد من نفانق جوتjen

إن سمكة زبيدي صامدة مطبوخة بالزبد.
ترضي الحشود المتطرفة
أكثر بكثير مما يرضيها ميرابو،
وكل الخطباء منذ شيشرون.

مبدأ

اقرع الطبل ولا تخف،
و قبل الباياعة!
ذلك هو العلم كله،
ذلك هو أعمق معنى للكتب.

طلب لتوقظ الناس من النوم،
طلب بقوة الشباب نداء الإيقاظ،
ذلك هو العلم كله.

ذلك هي فلسفة هيجل،
وذلك أعمق معنى للكتب!
لقد فهمته لأنني فطن،
ولأنني طبال جيد.

تنظيف

ابق في أعماق بحرك
أيها الحلم الجنوني،
أنت ، يا من عذبت قلبي فيما مضى
ليالي كثيرة بسعادة زائفة ،
والآن تهددني كشبح بحري
حتى في وضح النهار -
ابق أنت هناك في الأسفل إلى الأبد ،
وأنا سأرمي إليك
كل آلامي وذنبي
وبقعة الحماقة المحاطة بالأجراس
التي طالما رنت حول هامتي ،
و睫د أفعى النفاق
البارد اللامع
الذي طالما جعل نفسي تتلوى ،
نفسي المريضة ،
المنكرة لله ، المنكرة للملائكة ،
نفسي المشؤومة

هيلاء! هيلاء! هاقد جاءت الريح!
افتحوا الأشرعة! إنها ترفرف وتنتفخ!
وفوق الرقعة الساكنة الآسنة
تدفع السفينة
وتهلل النفس المحررة.

أسئلة

على شاطئ البحر ، البحر الليلي المقمر ،
يقف رجل شاب
ملء صدره لوعة ، والهامة ملأى بالشك ،
يسأل الأمواج بشفتين عابستين :
”آه ، حلي لي لغز الحياة .
ذلك اللغز الأليم البالغ القدم ،
الذي أنعمت رؤوس كثيرة
التفكير فيه ،
رؤوس في قنسوات هيروغليفية
رؤوس في طرابيش وقبعات سوداء ،
رؤوس في شعر مستعار ، وألاف
رؤوس بشرية أخرى فقيرة تتصلب عرقاً
قولي لي ، مازاً يعني الإنسان ؟
من أين جاء ؟ وإلى أين يمضي ؟
ومن يقطن هناك في الأعلى فوق النجوم الذهبية ؟
تدمدم الأمواج دممتها الأبدية ،

وتهب الريح، تفرّغ الغيوم،
تتلاؤ النجوم باردة غير مكترثة،
وينتظر مجنون جواباً.

صورة قبلات

فوق هذه الصخرة نبني
كنيسة العهد
الجديد الثالث
فقد انتهى الألم.

قضى على الثانية
التي طالما أضلتنا،
والتعذيب السخيف للجسد
قد انتهى أخيراً

أسمع الله في البحر المظلم؟
إنه يتحدث بألف صوت.
وهل ترى فوق هاماتنا
ألف نور إلهي؟

إن الله القدس موجود في النور،
كما في الظلمات.
الله كل ما هو كائن،
إنه في قبلاتنا.

هيلينا

أنتِ استحضرتِي من القبر
بإرادتكِ السحرية،
أنصيتي بجمر الشهوة،
والأن لا تتدرين على إطفاء ذلك الجمر.

اضغطي فمك على فمي،
فالنفسُ البشريُّ إلهيَّ!
إنِّي أجرع روحك،
فالموتى لا يرثون.

خاتمة

مثلاً تتمو سيقان القمح في الحقل
تتمو الأفكار وتنماوج
في عقل الإنسان،
ولكن أفكار الحب الرقيقة
تنفتح بينها مرحة
مثل زهرات حمراء وزرقاء.

■ ■

القصة :

١. الجسر : قصة قصيرة للكاتب اليوغسلافي آيفو أندربيتش.
ت.د.ضياء الصديقي
٢. المذكرة : قصة للكاتب الإيطالي دينو بوتزاني. ت.سمير القصير
عن الإيطالية
٣. رسائل إلى صديق الماني. تأليف أبير كامي - ت. عماد موعد
٤. الثور المربوط : تأليف هيكتور هوغو مونرو. ت.محمد ياسر
الأحدب (عن الانكليزية).



الجسر

قصة قصيرة للكاتب اليوغسلافي

آيفو أندربيتش

■ ترجمة د. ضياء الصديقي ■

في السنة الرابعة من فترة حكمه بوزير جليل، ودع يوسف الحمق السياسي حيث راح ضحية مكيدة خطرة، وسقط - بشكل غير متوقع - في الهاوية - لقد دام كفاحه طوال شهور الشتاء والربيع اللذين كانا باردين مزعجين كأنهما يرضا مجيء الصيف. في مايو بزغ نجم يوسف من النفي كمنتصر، غير أنه في ذلك الشتاء بلغ الحد بين الحياة والموت، بين التألق والانهيار، حداً أسمك قليلاً من حد السكين، إذ لم يبق من انتصار الوزير غير معنى النكاد والخضوع، كان شيئاً لا يوصف، ذلك أن أصحاب التجارب حين يعانون النكوص والإحجام مثل ثورة مخبأة ينعكس ذلك لأشعورياً في نظره أو حركة أو كلمة تصدر عنهم أحياناً. وحين عاش في سجن وعزلة وخزي، ظلت ذكريات الوزير عن نشأته، وعن وطنه القديم تتamu بقوة، أما الإحباط والألم فكان يبعدهما دائماً عن ذهنه بالعودة إلى الماضي. عاد يستدعي أمه وأباء اللذين ماتا عندما كان مساعدًا بسيطاً لسائس خيول السلطان، ثم أمر فيما بعد أن يحدد قبريهما بالحجارة، وأن يميزاً بشواهد بيضاء. عاد يستدعي البوسنة وقريته (زيبا) التي أخذ منها عندما كان في التاسعة من عمره.

إن لمن الممتع - في شقائه - أن يفكر بذلك الوطن الثاني، والقرى المبعثرة، حيث حكايات نجاهه وتلقه في استانبول تروى في كل بيت، وحيث لا أحد يعرف أو حتى يشك بالجانب المضاد من وسام النصر، أو الثمن الذي أحرز به النجاح.

في ذلك الصيف وجد فرصة للحديث مع الناس القادمين من البوسنة، سألهم فأجابوه بما يعرفون: وبعد عدة اضطرابات وفتن أصابت الوطن بالشغب، والقطط والجوع وكل أنواع الأوبئة، أمر بمساعدة ضخمة لكل أقربائه الذين لا يزالون في قرية (زيبا)، وفي الوقت نفسه وجه الموظفين ليكتشفوا الحاجة الأكثر إلحاحاً في

مجال تعمير البناء. لقد علم أن عائلة (جتكيس) لا زال لديهم أربعة بيوت وكانت الأغنى في القرية، لكن القرية وضواحيها قد أصبحتا قاحلتين، والمسجد قد سقط وانهار وأتلفته النار، والبنابيع قد جفت، غير أن الحالة الأكثر سوءاً عدم وجود جسر فوق نهر (زيما)، فالقرية تقف على تل يمين النقاء نهري (زيما) و(درينا)، والطريق الوحيد المؤدي إلى مدينة (فيشجراد) يمر فوق (زيما) بحوالى خمسين ياردة من النقاء النهرين. ليس مهماً أي نوع من الألواح الخشبية للجسر قد وضعت للعبور، لكن الماء كان يكتسحها دائماً، فالنهر (زيما) يرتفع ما واه بسرعة وبشكل غير متوقع، كما أن العواصف الجبلية في هبوبها تضعف الجسر وتقطع الألواح الخشبية، كما أن نهر (درينا) الذي يفيض فجأة - وتتدفع السيول منه في قناة (زيما) فيدغم فيضانها، فيرتفع مستوى المياه وتحمل الجسر بعيداً كما لو لم يكن، فإذا بقيت الألواح فإنها تصبح في الشتاء ثلجية ومنزلقة فتورد الناس وحيوانات الحمولة القبور. لذا فأي أمرىء يبني لهم جسراً فإنه يقدم خدمة عظيمة لهم.

أما الوزير فقد أهدى ست سجادات للمسجد، وقدم من المال ما يكفي لبناء نافورة بثلاثة صنابير في مقدمتها، وقرر - في الوقت نفسه - أن يبني لأهل القرية جسراً.

كان يعيش في إسطنبول - في ذلك الوقت - إيطالي متخصص في فن البناء، وقد صمم عدة جسور قرب المدينة وبذلك كون له شهرة واسعة. فأوكلت له مهمة بناء الجسر، وهو الآن في طريقه إلى البوسنة برفقة سكرتير الوزير مع رجلين من المحكمة.

وصل الجميع (فيشجراد) قبل أن يذوب آخر ثلوج الشتاء. ولعدة أيام ظل أهالي (فيشجراد) المشدوهين ينظرون إلى الأستاذ - البناء - العجوز المحدودب الظهر لكنه بوجه وردي شاب - وهو يفحص صخرة الجسر العظيمة هناك، يضرب عليها بمعوله ويقترب مفاصلها بين أصابعه، ويتدوّقها بلسانه، ثم يقيس المدخل بخطواته. وقضى عدة أيام في (بانيا) حيث مقلع الحجارة الذي جلبت منه صخور جسر (فيشجراد)، واستأجر بعض العمال يوماً لينظفوا المقلع الذي امتلاً كلياً بالتراب والحسائش وشجيرات الشوكران⁽¹⁾، ثم راحوا يحفرون ويحفرون حتى وصلوا إلى جذر واسع وعميق للصخرة التي كانت أكثر صلابة وتقلّا من تلك التي استخدمت لجسر (فيشجراد). ونزل الأستاذ البناء إلى ضفة (درينا) مبتعداً قليلاً عن (زيما)

واختار موقعاً حيث يمكن أن تنصب الصخرة فيه على معبر الجسر. بعدها عاد رجالات الوزير إلى استانبول وبرفقتهم التصميم والخطط والتكلفة.

ظل الإيطالي ينتظر عودتهم، لكنه لم يشأ البقاء في (فيشجراد) ولا في أي بيت مسيحي يشرف على (زيبيا)، لقد بنى لنفسه قمرة خشبية على مرتفع بين (درينا) و(زيبيا)، وظل رجل الوزير موظف من (فيشجراد) هناك يقومان بالترجمة. كان الإيطالي يخدم نفسه، يشتري البيض والزبد والخضروات والفواكه المجففة، ويطبخ بنفسه وقد قيل أنه لم يشرب لحماً أبداً، كان طوال اليوم يرصف قطع الحجارة ثم يزيحها ويحل محلها أنواعاً أخرى من الحجارة للاختبار، وكان يدرس مجرى وتدفق نهر (زيبيا). وفي غضون ذلك عاد الموظف الآخر من استانبول حاملاً موافقه الوزير وثلاث الاحتياجات الضرورية.

وبدا العمل في الجسر، كانت دهشة الناس للمنظر غير الطبيعي بلا حد، ظلوا يحدقون بذلك الشيء الذي يشبه الجسر. غاص الرجال في النهر ونصبوا جذعاً ضخماً مائلاً على معبر (زيبيا) ووضعوا صفين من الأعمدة ربطوهما بالجذع بأغصان مجدهلة، ثم قوَّيت بالطين، فبدأ الشيء كله مثل خندق.

وبهذه الطريقة حول مجراً النهر ونسف نصف قاعه. لكن بعد اكتمال العمل انفجرت السحب في مكان ما على الجبال، وفجأة تغير لون النهر وارتفع الماء وانكسر - في تلك الليلة نفسها - وسط السد، ثم تراجع الماء عند فجر صباح اليوم التالي، لكن الدعامة انكسرت، وتقطلت الأعمدة وانحرقت العوارض، وسرى بين العاملين والناس همسات بأن (زيبيا) لا يريد جسراً يمْدُّ عليه. لكن بعد ثلاثة أيام أمر الإيطالي بإعادة البناء من جديد، فحفروا هذه المرة أعمق، وأصلحوا العوارض المتبقية وأحكم وضعها، وجفف القاع الصخري للنهر حتى أصبح يتردد فيه ضجيج المطارق وصراخ العمال وإيقاعات الرياح.

وعندما أصبح كل شيء جاهزاً، جُبِّت الصخور من (بانيَا) ووصل قاطعوا الصخور والبناؤون - من (هارزيجوينا) و(دالماتيا)، وبنوا لأنفسهم أكواخاً خشبية مقابل المكان الذي يقطعون فيه الصخور، وطلبت بالجص فبدت بيضاء مثل الطواحين. كان الأستاذ يمر عليهم الواحد تلو الآخر بهمة متأنقاً من عملهم وساحباً معه مثلثاً من القصدير الأصفر وبندولاً رصاصياً ثقيلاً مربوطاً بخيط أخضر.

وحيثما أنهوا عملية شق منحدري النهر، انتهى المال المخصص للعمل، وبدأ العمال يتذمرون، وظهرت بين العاملين إشاعةً أن لا فائدة ترجى من هذا الجسر. بعض الرجال الذين وصلوا لتوهم من إسطنبول سمعوا أن الوزير قد تغير مزاجه، لا أحد يعرف ما هي القصة؟ فيما إذا كان مريضاً، أو أنه يواجه مشاكل أخرى، وأصبح الوصول إليه متذرراً، أو ربما أصبح منسياً وهجر الأعمال العامة التي بدأها في استانبول نفسها، لكن بعد أيام قليلة وصل أحد رجالات الوزير ومعه المتبقى من المال المخصص لبناء الجسر، وبدأ العمل مرة أخرى.

قبل إسبوعين من يوم القديس (ديمتروس) عبر الناس (زيما) من خلال الجسر الخشبي بعد فترة قصيرة على انتهاء العمل الجديد. ولأول مرة يشاهدون جداراً أبيضاً ناعماً من الصخر المنحوت، مزخرفاً بأعمدة نصب السقالات مثل نسيج العنكبوت وصخور الإردواز الرمادية الغامقة ناثنة على ضفتي النهر. ولم يمض وقت طويلاً.

حتى بدأ أول الصفيع وتوقف العمل مؤقتاً، فعاد البناءون إلى بيوتهم خلال فصل الشتاء، أما الأستاذ الإيطالي فقد احتجب في قمرته الخشبية التي لم يخرج منها إلا نادراً. ظل طوال الوقت يفك في خططه ويراجع حساب النفقات، ويخرج بين حين وآخر يعاين ما أنجز من الجسر. وقبيل الربيع عندما بدأ ثلج النهر يذوب، كان الأستاذ يتجلو حول مواد نصب السقالات والسدود، وغالباً ما يُرى القلق باد على وجهه، وأحياناً كان يفعل ذلك حتى في الليل يتجلو بمصباح في يده.

قبل يوم القديس (جورج) فقط عاد البناءون واستأنف العمل، وفي منتصف الصيف بالضبط انتهى العمل في الجسر، وبفرح أنزل العمال أعمدة نصب السقالات، ومن بين شبكة العوارض والألواح الحديدية ظهر الجسر الأبيض المرتفع، جاماً ضفتي النهر الصخرتين بقنطرة معلقة واحدة.

أشياء قليلة قد تكون أكثر صعوبةً في تخيلها من مثل هذا البناء المدهش في مكان منعزل مهمٌّ، إنه يبدو كما أن كل ضفة تدفع فيض زيد الماء نحو الضفة الأخرى، فتصادم بأخرى لتشكل قنطرة تبقى كذلك للحظات تتارجح فوق الهوة، ومن خلال هذه القنطرة في نقطة متقدمة يمكن أن يرى المرء مدى أزرقاً صغيراً (درينا)، وبعمق من الأسفل تعلو قرقرة (زيما)، ثم تذوب الرغوة الزبدية، العين قد

تأخذ وقتاً طويلاً لتعتاد ذلك الخط الرفيع الخيالي جمالياً لتلك القنطرة التي تبدو كما لو أنها في طير أنها تعرض - عملياً - ذلك المنظر الطبيعي المتشابك المليء بالعليق والشوكران، لكنه في لحظة يتلاشى ويختفي.

المزارعون من القرى المجاورة احتشدوا لمشاهدة الجسر، والمدنيون من (فيشجراد) و(روجاتيكا) جاؤوا أيضاً لتقديم إعجابهم به، متأنفين أنه بُني من الصخور البرية بدلاً من سوق مدینتهم.

"المهم أنه أعاد الحياة للوزير" تهامت الناس في (زيما) وهو يمررون أياديهم فوق سور الجسر الذي كان مستقيماً وذا حافة دقيقة كما لو أن نحت من الجبن وليس من الصخر.

حتى بالنسبة لأوائل المسافرين الذين عبروا الجسر وقفوا متعجبين، أما الأستاذ البناء فقد صرف رجاله وحزم أمعنته وملا حقائبها بالأدوات والأوراق، وعاد إلى استانبول مع رجل الوزير.

غير أن حكايات عنه قد انتشرت بعد رحيله في المدينة والقرى. الغجري سليم - الذي حمل مشتريات الإيطالي على حصانه من (فيشجراد) والذي ليس أحداً مثله يرغب بالقمرة الخشبية - يجلس الآن في المقهى مرتاحاً يراوي ويستعيد كل ما يعرفه عن الغريب، والله وحده يعرف كم مرة استعادها. "حقاً لم يكن كبقية الرجال، في الشتاء الماضي حين توقف العمل رحلت عنه لمدة عشرة أو خمسة عشر يوماً، وعندما عدتْ كان كل شيء في فوضى، تماماً كما تركتها، كان هناك يجلس في قمرته التاجية يغطي رأسه بدثار من جلد الدب ويلفُّ به وسطه، لا يظهر منه غير يديه، كل شيء كثيب في البرد. ظل يكشط الصخور، ويكتب، كشط وكتابة فقط لا شيء غيرهما. كنت أحمل الحصان وكان ينظر إلي بعينيه الخضراء وحاجبيه الأسودين الكثيفين. وقد تعتقد أنه يوشك أن يقطع رأسي، لكن لم تصدر منه كلمة أو صوت، لم أر مثل هذا أبداً. إنه يا رجال، كيف كان ذلك الرجل يقطقق أصابعه ويشيئها إلى العظم خلال تلك الشهور الثمانية. وعندما انتهى العمل أخذناه عبر المركب ورحننا به بعيداً إلى استانبول على حصانه، قد تتوقع أنه سيلتفت مرة واحدة وينظر إلى الجسر نظرة أخيرة، لكنه لم يفعل، إنه ليس هو الذي يفعل ذلك."

وكان صاحب الحانوت يمطره بكثير من الأسئلة عن الأستاذ البناء والحياة التي كان يحياها، وعن دهشتهم المتنامية، وأنهم لا يمكن أن يغفروا لأنفسهم حين يروه بين شوارع وأزقة (فيشجراد) فلا يُولوه اهتمامهم.

في غضون ذلك كان الأستاذ في طريقه إلى الوطن، ولم يمض سوى يومين على رحلته إلى استانبول حتى بدأ يشعر أنه مريض بالطاعون، فحين وصل المدينة أصابته قشعريرة عالية، كان بالكاد يمسك صهوة حصانه، فذهب مباشرةً إلى المستشفى الإيطالي - الفرنسي، وفي اليوم التالي، في نفس الساعة شهق شهقه الأخيرة بين يدي الممرضة.

في فجر اليوم التالي علم الوزير بموت الأستاذ، واستلم المتبقى من الحسابات ومخططات الجسر، وتبيّن أن الأستاذ استلم ربع أجوره فقط، وأنه لم يترك حساب توفير أو أموالاً سائلة، ولم يترك وصيّة ولا ورثة. وبعد مداولات طويلة أمر الوزير أن يصرف ثلث أجوره الذي لا يزال محفوظاً له للمستشفى، ويُستخدم الثلثان الآخران كوقف لصالح الأيتام.

وحين كان الوزير يصدر هذه التعليمات في ذلك الصباح الرائع في نهاية الصيف، قدمت له رسالة من مدرس شاب بوسني متقدّف له بعض القصائد الرقيقة التي كان الوزير يقدرها ويحتفل بها. جاء في الرسالة أنه (الشاب) قد سمع بالجسر الذي بناه الوزير في البوسنة، ويأمل - مثل كل الأعمال العظيمة - أن يقام نقش رخامي يدون عليه تاريخ بناء الجسر باسم الذي أمر ببنائه، وأنه - كما جرت العادة أن يعرض خدماته على الوزير دائماً ويحلف بقبوله - يتشرف أن يقوم بنقش اللوح الرخامي، وقد صاغه في رسالته باعتناء شديد يثير الإعجاب، وفي ورقه منفصلة نفيسة كتب بخط مرتب جذاب، وبالأحمر المذهب للحروف الأولى من الكلمات، هذه العبارة:

عندما تتشابك مهارة الأيدي الفائقة

مع إدراة حكيمة

يولد مثل هذا الجسر المدهش

يمتع الرجال، ويُمجَّد يوسف

في العالمين

وتحت العبارة كان ختم الوزير البيضاوي المقسم إلى قسمين غير متساوين: القسم الأكبر يحمل عبارة (يوسف إبراهيم العبد المخلص لله)، والأصغر يحمل شعاره الخاص: (في السكوت سلامة).

جلس الوزير وقتاً طويلاً وهو يتفحص الرسالة أمامه، كانت إحدى راحتيه مثبتة على نقش الشعر، والأخرى على التصاميم وحسابات الأستاذ البناء، كان يردد - فيما بعد - أن يصرف وقتاً أطول وأطول ليدرس تلك الأوراق والوثائق الرسمية، لكن.

في الصيف الماضي مرت سنتان على سقوطه ومعاقبته. في عودته الأولى للنفوذ لم يلاحظ تغيراً في نفسه، لكن تلك الفترة كانت أفضل الفترات بالنسبة لرجل عرف وشعر بالقيمة الكاملة للحياة، لقد هزم خصومه وكان أكثر قسوة من أي وقت مضى. غير أن سقوطه المؤلم الأخير أعاد عن قياس القوة الحقيقة لنفوذه. حتى الآن وكلما مرت الأشهر وبدلاً من نسيان سجنه كان يشكو أكثر وأكثر من تذكر تلك الفترة، حتى في الأوقات التي نجح في غلق ذهنه عن مثل تلك الأفكار، لكنه كان ضعيفاً لمنع الأحلام التي أصبحت تلازمه والتي يتثيرها مفتاح السجن، ومنها تلك الكوابيس الليلية التي يدخل فيها عليه المفترس كمزاعم مجهول حتى ساعات يقظته، مسماً أيامه.

لقد أصبح أكثر حساسية تجاه الأشياء حوله، أشياء معينة لم يكن أبداً قد لاحظها من قبل، بدأت تزعجه الآن. كان قد أمر أن تخرج كل الأقمصة المقصبة من القصر، وأن تستبدل بأقمصة منسوجة يدوياً، فاتحة الألوان، ناعمة ورقية، ولا تحدث خشخة عند لمسها. كما أبدى أيضاً شيئاً من الكراهية لأم اللالئ(٢)، إذ ظالماً كانت تربط في فكره بقدر معين وبعزلته الحاضرة، ولمجرد لمسها أو النظر إليها فإن أسنانه تصطك ويمتلأ جده ببثور كاوية، لذا فكل الأثاث والأسلحة التي تحتوي على أم اللالئ نقلت من مسكنه.

بدأ يتفحص معظم الأشياء بكلمان وارتياط عميقين، في مكان ما في أعماق ذهنه كانت هناك فكرة مغروسة مودها: أن كل إنسان يعمل ويتكلم يمكن أن يجلب الشر. هذه الاحتمالية وجدت الآن مندستة في كل شيء تقريباً، فيما يسمعه أو يراه

أو يلفظه أو يفكر به. الوزير المنتصر أصبح خائفاً من الحياة، لذاً - ودون أن يكون شاعراً بالخوف - كان يدخل تلك الحالة التي هي أول مظاهر الموت، حيث يبدأ اهتمام الإنسان يتركز على ظلال الأشياء أكثر من الأشياء نفسها.

راحـت هذه الآفة تعتمـل وتغليـ في صـدـرهـ، ولا أحد يـسـتطـعـ حتـىـ أنـ يـفـكـرـ بـقـبـولـ هـذـهـ الفـكـرـةـ الضـارـةـ أـوـ يـعـنـقـ بـهـاـ، وأـخـيـراـ عـمـلـتـ هـذـهـ الآـفـةـ عـمـلـهـاـ وـطـفـحـتـ عـلـىـ السـطـحـ، ولاـ أـحـدـ يـرـغـبـ أـنـ يـمـاثـلـهـ لـلـتـعـرـفـ عـلـىـ هـذـهـ. كـانـ النـاسـ يـصـفـونـهـاـ بـبـيـسـاطـةـ: بـالـمـوـتـ. هـؤـلـاءـ النـاسـ لـيـسـ لـدـيـهـمـ فـكـرـةـ عـنـ عـدـدـ الشـخـصـيـاتـ الـقـوـيـةـ وـالـعـظـيمـةـ فـيـ هـذـهـ الـعـالـمـ يـمـوتـونـ فـيـ مـثـلـ هـذـهـ الـطـرـيقـةـ بـصـمـتـ وـدـوـنـ وـعـيـ وـبـسـرـعـةـ.

في ذلك الصباح، كان الوزير تعباً من قلة النوم، لكنه كان هادئاً، رابط الجأش، رمساه تقيلان، ووجنته باردتان في ذلك الصباح المتألق، ظل يفكر بالأستاذ البناء الأجنبي الذي مات، وبالأيتام الذين يطعمون على نفقة، ظل يفكر بأرض البوسنة الجبلية المتنوعة التضاريس والكتيبة والتي لم ينجح حتى ضوء الإسلام إلا جزئياً في إثارتها، حيث الحياة خالية من الرقة واللطافة والجمال، كانت حياة فقيرة ووحشية وقاسية، ترى كم عدد المناطق التي يعوزها ماء الشرب؟ كم عدد المساجد بلا زخرفة وجمال؟

في نظره أن الأرض توسيـتـ كـثـيرـاـ لـكـنـهـ لاـ تـزالـ مـلـيـئـةـ بـأـنـوـاعـ مـنـ العـوـزـ وـالـجـدـبـ وـالـخـوـفـ عـلـىـ أـشـكـالـهـ.

الشـمـسـ تـشـرقـ - مـتوـهـجـةـ عـلـىـ آـجـرـاتـ خـضـرـاءـ صـغـيرـةـ فـيـ جـدـارـ الـحـدـيـقـةـ نـظـرـ الـوـزـيـرـ إـلـىـ مـخـطـوـطـةـ شـعـرـ الـمـدـرـسـ الشـابـ، رـفـعـ يـدـهـ بـبـطـءـ ثـمـ قـبـضـهـ مـرـتـينـ، اـنـتـظـرـ بـرـهـةـ ثـمـ نـزـعـ النـصـفـ الـأـعـلـىـ مـنـ الـخـتـمـ الـحـاـمـلـ اـسـمـهـ، وـبـقـيـ الشـعـارـ فـقـطـ (ـفـيـ الصـمـتـ سـلـامـةـ) وـقـفـ لـبـعـضـ الـوقـتـ مـحـدـقاـ فـيـ ذـلـكـ ثـمـ رـفـعـ يـدـهـ مـرـةـ أـخـرىـ وـقـبـضـهـ أـيـضاـ.

فـكـيفـ أـصـبـحـ الجـسـرـ لـاـ يـمـلـكـ اـسـمـاـ وـلـاـ نـقـشـاـ مـحـفـورـاـ.

وـمـرـةـ أـخـرىـ كـانـ الجـسـرـ فـيـ الـبـوـسـنـةـ يـتـلـلـأـ تـحـتـ الشـمـسـ، وـيـوـمـضـ تـحـتـ ضـوـءـ الـقـمـرـ الـجـدـيدـ، وـالـرـجـالـ وـالـمـاـشـيـةـ ظـلـواـ يـمـرـونـ عـلـيـهـ ذـاهـبـينـ عـاـدـيـنـ، وـشـيـئـاـ بـدـأـ تـرـابـ الـحـفـرـ الزـائـدـ وـالـأـشـيـاءـ الـمـبـعـثـرـةـ.

تلاشى دون أثر، فقد راح الناس ينقلون، والنهر يجرف كل الدعائم المكسورة والسدالات المتبقية، وقطع الحجارة. ونظفت الأمطار آخر آثار العمل والصخور المتفتتة، لكن الوضع لا يزال: لا منظر الطبيعة يمكن أن يتلاءم مع الجسر، ولا الجسر يمكن أن يتلاءم مع المنظر. وحين تنظر إليه من الجنب ترى سياج الجسر الأبيض الممتد الشديد الانحدار وكأنه مفصول ووحيد يصيب المسافر بالدهشة مثل فكرة غريبة شردت وعلقت وسط الصخور في البرية.

راوى هذه الحكاية كان أول من فكر في النظر في أصل الجسر، حدث هذا في ليلة عندما كان عائداً من الجبال، وشاعوا بالإرهاق، جلس بجانب الحاجز، كان ذلك في فترة من الصيف حيث تكون النهارات فيه محرقة، والليلالي قارصة البرودة، وحين مال على الصخر، أحس أنه لا يزال دافناً من حرارة النهار، فعرق ثم هب نسيم بارد من جانب (دربينا). كانت المتعة - غير المتوقعة - في لمسة تلك الحجارة المنحوتة الدافئة، لقد أحس بصلة وئام بينه وبين الجسر، عند ذاك قرر أن يكتب قصة الجسر.

* آيفو أندريتش، ولد سنة ١٨٩٢، ودرمن في زغرب وفيينا. كتب عدداً من الروايات والقصص القصيرة. حصل على جائزة نوبيل للآداب سنة ١٩٦١.

عمل في السلك الدبلوماسي وتنقل بين عدد من المدن الأوروبية، روما، مدريد، جنيف، برلين، ورغم تنقلاته ظل موطنه الأول (الإقليم) بما فيه من قيم ونماذج اجتماعية متبعاً لكل أعماله. من رواياته، روايتا (قصة بوسنية) و(جسر فوق درينا) نشرتا سنة ١٩٤٥، وترجمتا إلى الإنجليزية سنة ١٩٥٩.

تظهر في أعماله فلسفة الحنيمة، ومعنى الشفقة، كما يتسم أسلوبه بالإيجاز والوضوح واللغة الجميلة الصافية. لاحظت لجنة نobel أنه يمتاز في أعماله بالنفس الملحمي وخاصة في روايته (جسر فوق درينا).

١- الشوكران : نبات يستخرج من ثمرة شراب ماء.

٢- لم اللائي : مادة صلبة ناعمة فزحية اللون تشكل بطانة بعض الأصداف وستخدم في صنع الأزرار والخلي.

٣- المخاضة : موضع من التهر يسهل خوضه.

المذكرة

قصة الكاتب الإيطالي: دينو بونزاتي

■ ت: سمير القطير (عن الإيطالية) ■

نجح الفلاح تيودورو برتى بشراء المزرعة المسماة ، بر الورو ، ومساحتها ٢١ هكتار ، عن طريق وسيط ، من الكونت اندریا بترويانى ، سيده الأسبق الذى كان قد سرحة ، ولم يقم برتى بذلك بدافع الكراهة أو الثأر من الكونت الثرى جدا ، فقد كان يهمه فقط أن يعود إلى ، بر الورو ، في الريف حيث ولد وعاش حتى سنّته الخامسة والأربعين . وعلى العكس منه فقد حشر بترويانى في ذهنه فكرة أن تلك عملية انتقام: إذ اعتقاد بأن تيودورو ، وقد استقر وسط أراضيه كمالك ، ندا إلى ند ، سيكون مصدر مضايقات لا تنتهي ، ولهذا فقد سيطرت عليه الكراهة وأمر تابعه بala يقيموا علاقات معه . وربما سيكون بإمكان الكونت إعادة شراء "بر الورو" إذا ما عرض مبلغاً أكبر من ذلك الذي دفع عند بيعها . إلا أنه سيبدو بذلك وكأنه يدخل السرور إلى قلب برتى ، هذا دون أن يحسب قضية إقامة علاقات عمل جديدة غير لائقة به مع الفلاح ، مع أن ذلك سيتم عبر الوسطاء وكتاب العدل . وهكذا فإن عالم القصر الأميركي بترويانى والكونت وعائلته وخدمه وكل العالم الذي يدور في فلکهم ، أصبح اختراقه أيضاً بالنسبة لبرتى أكثر صعوبة مما كان عليه سابقاً . ومع مرور الزمن راح ينتابه شعور غامض بالذنب ، وشعر كأنما لا أمل له بالعفو عنه على تلك المواجهة التي تمت بشكل لا إرادى مع السيد العجوز ، وأن عليه أن يخشى ، عاجلاً أم آجلاً ، عقاباً بلا رحمة .

كانت هناك طريق واحدة تربط مزرعة تيودورو وقصر بترويانى بالطريق

. الريفية .

يقطعها عند نقطة ما منها مر للسكة الحديدية يقوم عليه حارس مقيم في بيت صغير . وعادة ما كان يحدث ، أمام الحواجز المنخفضة انتظاراً لمرور القطار ، أن يتوجب على عربة برتي الريفية التقليدية والعربة الفخمة التي تقل الكوانت أو الكوانتيس أو أولادهما وضيوفهما التوقف جنباً إلى جنب ، واحتقاراً لهم ، فإن ستائر العربية الفخمة كانت تسدل دائماً بينما يعاود الفلاحون بصمت وضع القبعات التي نزعوها بحركة تحية . ومع ذلك ، ولانتقاء أي اهتمام مشترك بينهما ، فإن أملاك بتروياني الواسعة ومزرعة تيودورو تم فصلهما كلّياً ، تجنبًا للمواجهات والنزاعات .

وذات يوم علم بأنه مع انتهاء العشرين سنة الأولى من الخدمة ، أي خلال سنتين ، فإن الخطوط الحديدية ستتوقف خدمة حراسة معبر السكة الحديدية . وعلى أثرها فإن الحراسة ستبقى على عائق المعينين بها . لقد أدى الخبر لجعل تيودورو يفكر كثيراً بالأمر . وبما أن معبر السكة الحديدية يخدم فقط كلاً من عائلة بتروياني وعائلة برتي فسيكون هناك احتمالان : فإما أن يقوم الكوانت ، متظاهراً بتجاهل المزارع الأسبق ، بتدمير أمر خدمة الحراسة ، مهلاً بشكل كلي احتياجات مزرعة "برالورو" ويفتعل عنده كل صعوبة ممكنة عند مرور عربات ومواشي عائلة برتي ، أو أن المهمة ، بناءً على أمر من السلطات ، وبدون حاجة لاتفاق متبادل بين الطرفين ، ستكون على عائق الطرفين معاً : الأمر الذي بدا كذلك أكثر خطورة :

إذ كيف يمكن استبعاد ألا يتم التحiz في التحقق من أي حادث خطير تقع مسؤوليته عليهما معاً؟ وعلى وجه التقرير يحدث دائماً في مثل هذه الحوادث أن تصل مبالغ التعويض عن الخسائر والأضرار التي تقع ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالأرواح البشرية ، إلى عشرات أو مئات آلاف الليرات ، وسيكون الأمر بالنسبة للكوانت خسارة لا يأبه لها ، أما بالنسبة لتيودورو فإنها على العكس من ذلك ستعني الهلاك ، وهكذا سينتعين عليه أن يبيع "برالورو" والمواشي والأدوات والمفروشات وربما لن يكفي كل ذلك .

كان من الضروري حتماً أن يتفق بشكل ودي معه ، أن يطلب هدنة ما ، هذا

إن لم يكن بينهما سلام. أما ماريا زوجة تيودورو فقد كانت مرتبعة هكذا لدرجة أنها تحدثت عن بيع المزرعة والرحيل إلى مكان آخر. أثناء ذلك، وعلى بعد لايزيدي قليلاً عن ثلاثة متر، كانت القطارات تمر على السكة الحديدية ليلاً ونهاراً محدثة صخباً جهنياً.

وتحدث تيودورو، الذي لم يكن باستطاعته التحدث مع مزارعي أو تابعي الكونت الذين لن يردوا عليه، تحدث عن الأمر مع الحارس المقيم، صديقه القديم، راجياً منه أن يسرر له الوضع مع أحد من آل بترويانى أوتابعيهم. وبعدها ببضعة أيام قال له الحارس بأنه استطاع أن يستطلع بعض الأخبار من جير فازى نفسه، وكيل الكونت، الذي خمن فعلياً الوضع بأكمله: فأجابه جير فازى بأنه ما يزال هناك وقت للتفكير بالأمر، كما انفجر ضاحكاً أيضاً وكأنه حدس مصدر ذلك السؤال.

واستعد تيودورو أيضاً لصرف بعض عشرات من الليرات ، فذهب حينها إلى المدينة ليسأل أحد المحامين النصائح. لكن المحامي عندما علم بأن المعاملة ، مع أنها نظامية ، تحمل لهجة غامضة من العداء نحو آل بترويانى، (ليس لأنها تهدد مصالح الكونت بأى شكل كان، وإنما بقدر ما كان يسعى لتجنب عداوة متوقعة) لم يرغب بأن يتتكلف بها، لابل حتى أنه اغتنى تقريباً من لهجة الفلاح.

إلا أن هاجس المستقبل المشؤوم ، والإحساس بأن يجد نفسه وعائلته معزولين، ضعفاء ومتجاهلين في عالم معاد وغنى و المتعلّم، راحا يزيدان كثافة جو من الكابوس أشبه ما يكون باليأس في برالورو. وكان الاحتمال الأخير الذي بقي أمامه هو أن يتوجه بالكتابة إلى جير فازى أو من الأفضل أيضاً - اعتقاد تيودورو على العكس من رأى أهل بيته - إلى الكونت العجوز بترويانى شخصياً، الذي يقال عنه أنه ربما كان عادلاً مع أنه ضعيف، ولذلك فإنه من السهولة على زوجته الغداره بطبعها أن تحرضه . لكن كان من المؤكد أنه ما من أحد من محامي المدينة ولا الطبيب ولا خوري الكنيسة ولا معلمات المدرسة الإبتدائية كان على استعداد للقيام بالمهمة، التي تتسم بالجحود، لوضع مطالب آل برتي على الورق مع المخاطرة بأن يجلب على نفسه غضب الكونت الذي يتمتع بنفوذ قوي في الأقليم، إذ سيتضخم له عاجلاً أم آجلاً بالتأكيد من هو كاتب الرسالة.

هذا ما كانت عليه الحال عند هذا الحد إلى أن صرخ بيبرو، الأبن السابع ،

بينما كانت عائلة تيودورو مجتمعة بعد الغداء في المطبخ في جو يسوده الصمت المؤلم، بأنه سيكتب هو نفسه لبترويانى. كان بيبرو ابن السابعة عشرة قد أصيب في طفولته بشلل الأطفال وأصبح عاجزاً، وهو الوحيد الذي لا يعمل من بين أفراد العائلة، وعلى الرغم من أنه يمارس وجوداً طفلياً وأنه زيادة على ذلك كان يعتبر أبله - إذ لم يعط أي شخص من العائلة أهمية للعلامات الجيدة التي يحصل عليها في المدرسة - فإن أهله وأخوته جميعاً كانوا يحبونه. وقد اكتسب، بالأحرى أيضاً، بخموله شكلاً شبه رقيق مثل طلبة المدن، وكان تيودورو في أعمقه فخوراً به وكأنما يرفع ذلك من قدر العائلة قليلاً إلى مستوى الأسياد.

- "أريد أن أكتب إليه أنا." كررها بيبرو للمرة الثانية لأن أحداً منهم لم يرد عليه.

- "لم يعد ينقصنا شيء آخر غير ذلك ياعزيزي." قال بريمو الأخ الأكبر ذو الخامسة والعشرين، وكأنه لا يريد أن يتكلف عناء مناقشة أمر مضحك كثيراً. وصمت الآخرون جميعهم بمن فيهم الأم التي تقضى عادة بلهفة على كل موضوع جيد بالنقد اللاذع أو الاحتجاج.

لكن نافذة غرفة بيبرو بقيت في ذلك المساء (كانت له غرفة صغيرة بينما ينام إثنان أو ثلاثة من إخوته معاً) مضاءة حتى ساعة متأخرة. وحده الأبن المعاك كان يتودoro يسمح له بإبقاء الإنارة في غرفته بعد التاسعة مساءً، وكان الجميع يجدون هذا النوع من الظلم طبيعياً.

لكنه كان دائماً على معرفة بالساعة التي أطفأ فيها بيبرو النور، وفي صباح اليوم التالي سأله لماذا بقي مستيقظاً هكذا لوقت طويل: "هل كنت متوعكاً هذه الليلة؟". سأله على اعتبار أن بيبرو يعاني مراراً من نوبات آلام ليالية.

- "لا" أجاب الصبي "لكنني حاولت أن أبدأ بكتابة المذكرة".

- "أية مذكرة؟ أديك واحدة جديدة الآن؟".

- "المذكرة للسيد الكونت" قال بيبرو بصوت مطمئن دون أن يشعر بحاجة "للاعتذار"

من أجل معبر السكة الحديدية."

هز تيودورو كتفيه، ليقول أن هذه التفاهات تضليله. هز كتفيه لكن بصيصاً من الأمل كان قد ولد في قلبه.

- "حسناً" قال بعد أن بقي يفكر فيما إذا كان سيلومه أم لا "إذا لم يكن لديك شيء آخر تفعله... ولكن لا تجعل نفسك تشعر، على الأقل: لدينا ما يكفي من الأمور التي تشغله بالمنا، وبدون أن يجعلنا عرضة للسخرية" وانصرف إلى حقوله.

لكن عندما جاء يوم السبت، وكان حاضراً الاجتماع المعتمد في الحانة مع بعض الأصدقاء الذين مازالوا أوفياء له (وهم حارس معبر السكة الحديدية ورجل يعمل في الطاحونة ورئيس ورشة صيانة الطرق وشخص غريب دائم الترحال للصيد)، وما إن وصل النقاش إلى الموضوع الأبدى حول معبر السكة الحديدية حتى أعلن تيودورو بطريقة مبهمة بأن ولده بيبرو يعد مذكرة.

- "بيبرو ذلك المريض؟" سأله الشخص الغريب دون أن يرفع عينيه عن أوراق لعبة الباسرة.

- " تماماً هو نفسه ، ذلك المريض قال تيودورو.

- "ولكن أليس هو نوعاً ما...؟ سأله أيضاً الصياد وأتى بإشارة من إصبعه على جبينه ، ليلطف من وقع ذلك، لأنه لم يجد الشجاعة الكافية لديه ليقول له: ولكن أليس هو غبي نوعاً ما؟.

- "حقاً" تدخل الحارس "أليس هو نوعاً ما، مثلما يقولون مختلف عقلياً؟ ألم تكن تقل لي بأنه لا يفهم شيئاً؟

لم يكن بوسع تيودورو أن ينفي ذلك لكنه قال:

- "إلا أن المدرسة جعلته يفهم، وأكثر من الآخرين أيضاً".

- "أجل، أجل" قال الحارس "ولكن لدرجة أنه الآن يشرع بكتابة مذكرة حقاً!"

- "إيه، وأنا أيضاً أخشى...." قال رئيس ورشة صيانة الطرق الذي بقي حتى تلك اللحظة صامتاً "المذكرة هي المذكرة!" ولم يوضح بشكل أفضل من ذلك ماذا يعني بقوله.

أما الصياد ، الذي كان شريك تيودورو في اللعبة، وقد ربح تسع لعبات

■ المذكرة ■

متالية وضرب بأوراقه الرابحة ضربات قوية على الطاولة تعبيراً عن رضاه ثم قال (وجميعهم ينتظرون واحدة من دعاباته المعتادة حول اللعبة) : ولكن عليك أن تقول له أن يبقى حذراً!

- "أن يبقى حذراً من؟" قال تيودورو.

- "لابنك أقول ، كي لاتخلق لك بعض المشاكل : يجب عليك أن تبقى يقظاً حيال تلك المذكرة".

فتسأله تيودورو : أيه كيف أفعل؟ ربما لن يطلعني عليها!!

- "لن يريك ايها، هذا ما كان ينقصنا أيضاً!" قالها الحارس متحملاً بشكل واضح على بيبرو: يريد أن يكتب مذكرة ومن ثم لا يسمح لك برؤيتها! إنه حمار بالضبط إذا!"

سكت تيودورو وتتابع اللعب، وفهم بأنه أخطأ بتحديثه عنها. وفي اليوم التالي حاول أن يجعل بيبرو يعرض عليه ما كتب ولكن دون جدوى. فأجابه بيبرو بأنه لم يبدأ بعد وأنه مازال يدرس المسألة وأن عليه أولاً أن ينظر في بعض الكتب في مكتبة البلدية.

والأمر الذي حصل، هو أنه بعد خمسة عشر يوماً وصلت رسالة مغلفة معنونة هكذا بالضبط: إلى السيد المحترم بيبرو برتي. وموشحة باسم شركة الخطوط الحديدية المغفلة في "بورتونوفو - تريفو". وهنا تولد نزاع لأن بيبرو لم يرغب بإطلاع إخوته عليها. إنها معلومات ! معلومات. وتوقف عند قول ذلك ولم يكن هناك من إمكانية لقراءتها.

إن هذه القصة الصغيرة على أية حال بدأت أيضاً بهز مشاعر الشك عند بريمو الأخ الأكبر. بعد كل هذا من يدرى بأنه لم يعد يحظى بتقدير واحترام بيبرو له مثلما كان يعتقد .. ولماذا لم يدعه يطلع عليها؟.

كانت نافذة غرفة الصبي العاجز تبقى مضاءة على الأقل حتى الحادية عشرة في كل الليالي. وفي الأيام النادرة التي يشعر فيها بنفسه على مايرام جسدياً ويكون مزاجه طيباً، فإن بيبرو كان يترك العنان لنفسه بالشروع ببعض من المساررة مع أهله وإخوته . لقد فكر - وقد اتفق الجميع معه على قبول الفكرة الجيدة- بأن

الخطوط الحديدية نفسها تستطيع معالجة مسألة حراسة معبر السكة الحديدية مباشرة لقاء تعويض مناسب. وأن عائلتي بتروياني وبرتي سيساهمان بالنفقات على قاعدة نسبة يتم تحديدها، وهكذا يكون قد أزيل من بينهما خطر أي تكيد أية مسؤولية عن الأضرار. ويتوقف كل ذلك على موافقة الكونت، ولهذا يلزم أن يتم إعداد المذكرة وكتابتها بعناية بالغة.

كان الأهل والأخوة يستمرون لشرح بيبرو بعمق متعجبين من أنه يعالج موضوعات صعبة بهذه. ومن الآن فصاعدا لم يعد أحد منهم يشك به، لابل أن أمال العائلة المشتركة ترکزت في مذكرته ، وشيناً فشيناً راحت تنفس الخواطر الحزينة وتعود النساء للغناء.

مضى حوالي الشهر ، وأعلن بيبرو أخيراً أنه قد انتهى من كتابة الصفحة الأولى من المذكرة ، لكن ليس بشكلها النهائي لأنه كان يبدو له أن بعض الجمل مازالت أيضاً قاسية قليلاً ومشوشة، ولكن بالخلاصة فإن الأساس كان فيها . وباعتبار أنه قد رفض هو نفسه قراءتها فإن الأهل لم يلحوا عليه، لابل إن إحدى أخواته قالت له علانة بأنها هي أيضاً كانت ستعلن الشيء نفسه.

في ذلك الوقت لم يعد تيودورو يتحدث في الحانة عن هذه المذكرة بخصوص خجول كما في المرة الأولى، وكذلك فإن الأصدقاء بدأوا يأخذون الأمر على محمل الجد. حتى أن الحراس نفسه قد انحاز إلى جانب بيبرو، وكان ذلك طبيعياً إذ أنه مع الحل المقترن من قبل الصبي سيكون لديه احتمالات كثيرة بأن يُنقِّي عليه في الخدمة.

عاشت عائلة برتي كلها هكذا منذ بعض الوقت مرکزة على المذكرة الشهيرة، لدرجة أن الدهشة لم تكن مفرطة عندما ظهر السيد باوليتو، سكرتير جيرفاري، ذات يوم في ساحة مزرعة "بر الورو" وسأل عن بيبرو وبقي الإثناي يتناقشان حوالي الساعة. وقد انتبه جميع الأخوة بذهول وعادوا من الحقل ومكثوا صامتين ينتظرون أمام بوابة الدار. وفي النهاية خرج السيد باوليتو ضاحكا الوجه وآتى باليمناء خفيفة "حقيقة جداً" ردًا على تحية تيودورو وأولاده. وما أن ابتعد الضيف الإستثنائي بنفسه، حتى هرع الجميع إلى بيبرو الجالس في غرفته مؤكداً لهم بأن السيد باوليتو قد أتى فقط ليأخذ كتاباً : قالوا له في مكتبة البلدية بأن ذلك الجزء من

المؤلف مع ببورو برتي وقد حضر إليه ليطلب منه أن يعيده إلى المكتبة.

- لكن هل تحدثنا عن معبر السكة الحديدية "سأله تيودورو.

- هكذا بشكل عرضي "أجابه ببورو" إن السيد باوليتو بالنتيجة بدا لي على الأصح معارضًا لترتيبات الكونت، حتى أنه لا يبدو واحدًا من أتباعه.

لم يعرف أحد منهم بالضبط دقائق الحوار، إلا أنه قد ترسخ ضمن العائلة بأكملها الأعتقاد بأن الجليد على وشك أن ينكسر: فالذكرى - التي لم يفلح مع ذلك أحد منهم بقراءة كلمة منها - لابد وأن تكون ذات أهمية حاسمة. كما زادت مساررة من الحارس من آمال آل برتي.

فقد حكى لهم الحارس بأن السيد باوليتو توقف للتحدث معه فيما يخص معبر السكة الحديدية، وآل برتي وعلى الأخص ببورو.

- هل تريد أن تعرف انتباعي بصراحة؟ اختتم حديثه متوجهاً إلى تيودورو.

- "قل لي ، قل لي، أجل" قال تيودورو.

- حسناً "قال الحارس " انتباعي كان هو أنهم خائفون"

- "خائفون؟ خائفون من ماذا؟"

- لا أعرف ماذا أقول لك، من أي شيء، لكنهم خائفون. أنا لا أعرف شيئاً ، السيد باوليتو تحدث عن المذكرة، ولم أفهم جيداً ماذا قال.."

كان من العبث التحدث عن الخوف فيما يخص الكونت. فالذكرى يجب ألا تحتوي إلا على اقتراح محترم لتدبير مسألة معبر السكة الحديدية ، وليس هناك من شك بأن الحارس أساء الفهم بأنه لا يأخذ المسألة بحسبانه، وكذلك في موقف السيد باوليتو، الممثل لكن غير الأخير لإدارة بتروبياني، ولابد أنه قد رأى في الأمر خضوعاً، وسيكون من الجنون في وقت ما حتى التمني فقط.

وبدون أن يتابعه الحماس، تابع ببورو عمله بقوة، ولم يعد يظهر للعيان تقريراً في البلدة ليتجنب الاستفهامات المزعجة، إذ كان يذهب عادة إلى مكتبة البلدية أو يتقد معبر السكة الحديدية، أو يتقاض مع الحارس حول أدق تفاصيل خدمته.

وهذا لأشهر وأشهر. كانت قد مضت حوالي السنة والنصف منذ الإنذار الأول عندما قام الصبي من خلال إيحاءات حذرة بإفهام أهله بأن المذكرة عملياً يمكن القول أنها انتهت. كان الجزء الأول حينذاك قد كتب وحرر بشكل نهائي، وأنه مازالت لديه بعض الشكوك حول أسلوب ختمها، وإذا ما كان من المناسب أكثر أن تحمل تحية باردة أو حذرة أو تكون أكثر كرمًا بالإطراطات بدلًا من ذلك، ليشكر روح السيد النبيل.

بعد ذلك الإعلان لم يعد يخامره أدنى شك بالحل الملائم للمشكلة؛ فقد راحت أهمية المذكورة تزداد اتساعاً، واكتسبت لنقل هكذا حياة مستقلة، وتجاوزت مؤخراً بحركة كبيرة حدود مسألة معبر السكة الحديدية مع أنها بحد ذاتها خطيرة جداً، وتحولت إلى باعث للشعور بالكرامة بالنسبة لأهل بيرو وإخوته ، وإلى واحدة من غaias وجودهم تقريرياً.

لم يتبق سوى سبعة أشهر على إيقاف خدمة حراسة معبر السكة الحديدية وهاهي عربة صغيرة تتوقف في باحة "برالورو" ذات مساء ، عند الغروب ، كما لم يحدث من قبل حسب ذاكرة إنسان ، وخرج منها سيد غريب في حوالي السنتين من العمر ليسأل بنبرة عجولة فيما إذا كان أحد ما يدعى السيد بيررو برتي يسكن هناك.

كان بيبر و حاضرًا فتقدم ليمثل أمامه.

- "أنا مدير الخطوط الحديدية" أعلن عنئذ السيد بلكتة بدت تهديدية." دعونا نذهب إلى الداخل لحظة، أرجوكم. على أن أتحدث إليكم

تجمع الزائر وببرو وجميع الأهل في المطبخ ، وقدم لمدير الخطوط الحديدية أفضل كرسى، وتحلق الآخرون حوله لينصتوا إليه.

قال: "المقصود من هذا: لقد سمعت مايدور من أحاديث تقول أن عندكم هنا تخلق مشكلة كبيرة من معبر السكة الحديدية، كما سمعتمهم يتحدثون عن مذكرة أو ما أدراني أنا، السيد" (ونظر في كتيب صغير ليتذكر الإسم) السيد بيرو برتي، المعهد هنا، كتب لـ أكثـ من مدـة وانـتـ أتفـعـهـ قـلـفـكـمـ . وانتـ الآـنـ هـنـاـ لـاطـمـنـكـ".

- "أخبار طيبة، اذا" قال تيودور بيلاهة "دون أن تخيل ماذا يمكن أن يكون

الأمر المقصود.

- "جيدة جداً، أعتقد قال مدير الخطوط الحديدية.

مكث الجميع صامتين ليسمعوا؛ إلا أن بيبرو الشاحب عادة، راح لونه يصبح أكثر بياضاً أيضاً. وقد رأى أحداً لم يتكلم، فإن مدير الخطوط الحديدية تابع: "أتبيت لأقول لكم بأنه باستطاعتكم البقاء مطمئنين. إن معبر السكة الحديدية ستنتم إزالتها خلال خمسة أشهر. ولن تمر بعدد القطارات من هناك. إذ أنه سيتم خلال خمسة أشهر افتتاح الخط الجديد الذي سيمر إلى ماوراء النهر. ولن تكون هناك حاجة للحارس، ولن يكون هناك ثانية معبر للسكة الحديدية" وكرر ذلك لأنه لم تصدر عن آل برتي أية علامة من علامات الرضى.

ولم يهتز رمش عين لأي من تيودورو أو زوجته أو أبنائه في الواقع. إذ أن إلغاء معبر السكة الحديدية الآن، الذي كان سيخلصهم من كابوس قبل سنة ونصف السنة، أفلح بنيل استهجانهم. وإذا ما كان الأمر هكذا، فقد أصبحت مذكرة بيبرو عديمة الجدوى بلا ريب، جهد ذهب سدى ، قطعة من الورق قديمة. وإنهم ، سواء كانوا على حق أو خطأ ، قد تعودوا على ذلك الأمل. إذ أن نهاية المعبر ستتجنبهم ببساطة المضائقات، بينما أن المذكرة بدلأ من ذلك باستطاعتها زيادة على ذلك الاستحواذ على مراعاة الكومنت؛ وبشكل مستقل عن مسألة القطارات، فقد كانت تمنح احتمال النجاح الذي غاب لتوه الآن.

- "لكن كيف؟" سأل الزائر مندهشاً من لامبالاة الفلاحين" لكن كيف؟ ألسنت مسرورين؟"

فقال تيودورو دونما حماس: "أجل ، بالتأكيد. لكن أتعلم؟ إن هذا يغير أشياء كثيرة"

- "آه أو تعنون بذلك المذكرة، عمل ولدكم؟ حقاً ، فهمت، يؤسفه الآن أنه عمل سدى".

لكن ماقولك أنت؟" سأله بيبرو مباشرة وانقاً من ذكانه الجم.
إلا أن بيبرو أصبح شاحب الوجه، وبدا مفرغاً من الحياة، وتحدث بجهد عظيم:

قال "آه أجل، ومع ذلك... يمكن إصلاح كل شيء"

"قولوا ، قولوا أيضاً بحرية...."

"هاهو الأمر، لقد أمضيت سنة ونصف السنة تقريباً وأنا أدرس القضية، وإنه لمن المؤسف أن أرمي هكذا بكل شيء، ومن جهة أخرى سيكون أيضاً من غير المعقول..."

"أعتقد بذلك جيداً بأنه سيكون من غير المعقول" لمح مدير الخطوط الحديدية مع ضحكة قصيرة ، "ألا نستخدم الخط الجديد حتى لا تضيع المذكرة! آه ستكون تلك فكرة رائعة ! وانفجر في ضحكة لم تجد لها صدى بين الحضور،" إنها فكرة لامعة حقا!"

قال بيبرو عند وجهة النظر هذه، وقد استعاد شجاعته: "اسمع ، أيها السيد المهندس ، ليس لأنني أفكّر يجعلك تغير رأيك ، وإنما كي ترضيني ، أرجوكم ، أود أن أقرأ عليكم المذكرة!"

"بكل سرور ، لكن على أن أذهب سريعاً ، يا ولدي العزيز؛ مرة أخرى ستكون لدى فرصة للعودة إلى هنا ، أرجو ألا يساوركم الشك بإعجابي بكم..."

وحاول أن ينسحب ، لو لا أنه رأى الإكتتاب المر الشديد يرتسن على وجه الشاب الصغير فقال بمحاجلة لامبالية وهو يجلس من جديد: حسناً لنستمع!

ذهب بيبرو ليحضر الوثيقة ، ووقف قرب النافذة للحصول على الإضاءة وبدأ القراءة بصوت متعدد قليلاً:

"السيد الكونت المحترم ، منذ حوالي ثمان سنوات وأنا أتراسل..."

"ثمان سنوات؟" قاطعه بريمو ، الأخ الأكبر" ولكن إذا ما كانت سنة تقريباً؟"

"أعرف ذلك ، أعرف ذلك" أوضح بيبرو متضايقاً من المقاطعة "أعرف أنا أيضاً أن ذلك غير صحيح لكنه يضفي تأثيراً أكبر ، لقد فكرت بذلك مطولاً، إنها لمسألة دقيقة وقد كنت أتساءل أنا أيضاً ما إذا وضعت ثلاثة سنوات بدلاً من ثمان ، إلا أنني قررت ثمان."

والآن دعني أتابع"

أخذ نفساً وشرع بالقراءة ثانية: "السيد الكونت المحترم، منذ حوالي ثمانى سنوات وأنا أترأسل مع إدارة شركة الخطوط الحديدية المغفلة (تريفو - بورتونوفو) لإيجاد صيغة نحل بها بشكل دائم ولمصلحتنا المشتركة، فيما يخص مسألة معبر السكة الحديدية في سانت إيلبيديو - تريفو، الكيلو متر ١٢٧+٣٩ من الخط الحديدى المذكور أعلاه"

وبينما كان يقرأ راح صوت بيبرو ، شيئاً فشيئاً يصفو ويكتسب نبرة حية وابنسانية، كما شع وجهه، تحت ضوء ما بعد الظهيرة المحتضر، بحرارة ونشاط وبشبه إيمان يائس.

- "وحالياً" تابع بهدوء" للإستعانة بالتعبير السعيد والإجمالي للفارس مارتاندري، أمين سر رئيس بلدية سانت إيلبيديو، والذي كان لي الشرف باستشارته مراراً بالمراسلة، سأقول بأن المشكلة يمكن أن تلخص وتحل من خلال البدائل التالية:

أ- من خلال مسؤولية متضامنة للطرفين في حالة تكالفاً معاً بتسديد نفقات عناصر الحراسة لمعبر السكة الحديدية (كما سترى لاحقاً)

ب- وفي المسؤولية المدنية في حال وقوع حادث- وليس أمراً صعباً، وهذا الأخير تجب مراجعته الآن لاسيما وأن القطارات الخفيفة هي قيد الاستخدام، وأن بعضها (مثل تلك المعدة لنقل البضائع) يمر دونما توقف، وإذا ما أخذنا بالحسبان حالات الضباب الكثيف المتكررة كثيراً والتي ترف على منطقة ماركا ترفانا- في حالة أتنا وافقنا على استلام مفاتيح الحواجز"

ومن ثم تعدد المذكرة الحجج على ميزة الحل الأول، وتستبعد دونما شك فرضية ، في حال عدم الوصول إلى اتفاق بين الطرفين المعنيين، أن السلطات المختصة ستقوم من تقاء نفسها بإقرار الحل الثاني. وإذا ما تم قبول الترتيبات، آ، كقاعدة للحل فإن المذكرة اقترحت أن يتكلف شخص ما بالإدارة ك وسيط مع الخطوط الحديدية لتسوية الحساب، وحددت الطرق المحتملة فيما يخص ذلك. مكث أهل بيبرو وإخوته متجررين دهشة منها: لقد بدا الأمر لهم معجزة خارقة، إذ أفلح الصبي وحده بكتابة شيء عميق وقام بهذا الشكل.

"وفي حالة ، الفرضية غير المعقولة" تختـ المذكرة" بأن يختلف أحـنا عن

الالتزام بدفع حصته النسبية، فإن الخطوط الحديدية لن تقوم بإغلاق المعبر على الفور، (إذ أن إغلاقه سيصيبنا جميعاً بأضرار بالغة) بل ستكتفى عند اللزوم محامي الخزينة العامة، وتترك مدة من الزمن يستطيع المعاند أن يغير ما بنفسه! لكنني لا أعتقد بأن ذلك سيحصل من طرف أي منا: إن احترامنا لأنفسنا لا يسمح لنا ولا حتى بأن نجعله عرضة للشك. أيها السيد الكونت المحترم، سأكون ممتنًا لكم إذا ما تلطقت بأن تبعثوا إلى بإشارتكم بالموافقة"

انتهى بيبرو من قراءتها وترك يده التي تمسك بالأوراق تنزل بها بقلق ، وبقي مستندًا إلى طرف النافذة حيث كانت آخر أشعة النهار تلقي عليه بضوئها.

- "جميل جداً، حقاً جميلاً جداً!" قال مدير السكة الحديدية مبدياً إعجابه، ثم نظر إلى آل برتي الذين كانوا يرمواونه بنظراتهم صامتين، وإلى وجوههم المتعبية الطافحة بالتوسلات المتهلهلة، ونظر إلى الرماد في المدفأة حيث تموت آخر الجمرات، إلى الأرضية الحجرية وبقع الماء عليها، إلى الطاولة وبقايا عصيدة "البولنتا" عليها، إلى الجدران البيضاء سابقاً والموشأة الآن بالدخان، وإلى الصبي المعاق. لم يكن أحد منهم يتكلم ، ما الذي يريد منه أولئك الناس؟ هل كان ذلك ممكناً أبداً؟

- "أفهم "قال المهندس أيضاً وإنني لا أقول لا، إنه لمن المؤسف حقاً أن يتوجب علينا أن نرمي بكل هذا العمل، لكن ماذا بوسعي أن أفعل ؟ إن موعد افتتاح الخط الحديدى الجديد قد سبق وحدد ، ومن اللازم الآن إعلام الوزارة"

- "أجل، ولكن يكفي..." تأتأ الصبي ولم يجرؤ على قول شيء آخر.

- "هيا، قل، قل..."

- "ربما يكفي " قال الصبي "يكفي ألا يعرف الكونت بذلك، وأنتم يمكنكم..." قاطعه مدير السكة الحديدية لايمكن فعل أي شيء ، إنه بصورة الوضع على الوجه الأكمل.

وصمتوا جميعهم أيضاً. كان المطبخ قد أصبح معتماً وأخيراً نهض المهندس وهو يصدر زفيرًا عميقاً.

- "حسناً " قال " أو تعلمون ما الشيء الذي سأفعله؟ إنني سأمر بتأجيل الافتتاح

■ المذكرة ■

تاجيلاً لأجل غير محدد، يمكن أن يكون أيضاً لستين، لكن أحداً لن يمنعني أن يكون بعد ذلك ربما أيضاً لخمسة عشر يوماً، وأثناءها تبقى مسألة معبر السكة الحديدية مفتوحة، وهكذا سيكون بإمكانكم أن ترسلوا المذكرة، وسأعتبر أنا إعلام آل بتروياني. أرأيتم كيف أن كل شيء يمكن إصلاحه ، هل أنت مسرور؟

تماماً قال هذا، وال فلاحون في أعماقهم لم يندهشوا من الأمر: وحده بيبرو كان يتنسم في ظل النور الخيف.

وهكذا أرسلت المذكرة إلى قصر بتروياني، وكان بيبرو قد كتبها بكل أناة بخط متقن.

كان إيمانه وإيمان عائلته كبيراً لدرجة أن أحداً منهم لم يكن ليساوره الشك بتلقي الجواب عليها ، وإذا ما كان مدير الخطوط الحديدية قد أجل عمداً افتتاح الخط فإنه كان يعني أيضاً أن المذكرة شيء مهم.

في اليوم الأول لم ينتظر أحد الجواب ، وفي اليوم الثاني كان بالإمكان البدء بالانتظار ، وفي اليوم الثالث أتى المطر فقط، وفي اليوم الرابع ظهر السيد باولينتو في الباحة، لكنه لم يحمل رسائل أو لم يكن مكلفاً بمهامات، إذ كان قد ضل طريقه فقط وهو ذاuber للصيد، وفي اليوم الخامس هطل المطر أيضاً، ولم تعد الآمال في اليوم السادس كبيرة هكذا، كان اليوم السابع نهار الأحد ومن المؤكد أن أحداً لن يأتي، وفي اليوم الثامن، وبينما كان بيبرو وحيداً في المنزل وأهله يعملون في حقولهم، انفجر فجأة بالنحيب، وفي اليوم التاسع انتابتة الحمى بحراراتها العالية، وفي اليوم التاسع أيضاً، إنما بعدها بساعات، وصلت رسالة من جيرفاري كتب فيها: الكونت أندريرا بتروياني ينتظر بيبرو برتى في قصره في صباح اليوم التالي.

لكن بيبرو كان مريضاً ولم يكن بوسعه أن ينهض ، وكان من اللازم إعلام الكونت بأن الصبي غير قادر على الحركة ، ولكن بما سيشعر الكونت بالإهانة، لقد قام بالكثير حتى الآن ، لدرجة أن تيودورو أقر بذلك، وهكذا فإن شيء ذهب أدراج الرياح.

وللمرة الأولى بعد سنوات عديدة، ذهب تيودورو بنفسه في صباح اليوم التالي إلى قصر بتروياني ليحمل بطاقة الإعتذار التي كتبها بيبرو بجهد. سلم الملف إلى أحد الخدم وعاد أدراجه من هناك حزيناً ، على الرغم من أن ذلك النهار كان يوماً

رائعاً من أيام الربيع.

وحوالي الحادية عشرة، كانت إحدى أخوات بيبرو قرب النافذة في غرفة المريض، ومن هناك كان يرى قصر بترويانى على قمة التلة والدرب البيضاء اللون التي تحدى منها.

- "لقد سحبوا عربة العجوز إلى الخارج" قالت الفتاة لتروح قليلاً عن أخيها.
خرج بيبرو من خدره: هل أنت متأكدة؟" سألتها وهو يرفع رأسه" عربة الكونت بالضبط؟"

- "أجل، أجل إنها عربته، تجرها أربعة خيول ويقودها حوذيان لابد وأن يكون قد ركب فيها، إنها تتحرك الآن...."
أسلم الصبي نفسه مجدداً إلى وساده.

- "قل لي يا بيبرو "تساءلت آنيتا" إنه لا يتحرك في مثل هذه الساعة، هل تود أن تراه يأتي إلى هنا؟ هل تود أن ترى أنه آت لزيارتكم؟"

لم يقل بيبرو شيئاً: "أي هراء هذا! تصوري!" وعلى الرغم من صمته فإن قلبه راح يدق بقوة ، ولكي يهدأ حاول أن يفكر بذكرته التي كانت تجثم الآن على الأرجح بين آلاف من الأوراق الأخرى في مكتب جيرفازى ، وكلها منسية. لكن قلبه كان يدق دوماً بقوة أكثر من ذي قبل.

أطلق العنان لعربة الكونت العجوز بترويانى في الطريق المنحدرة، واقتربت بسرعة باتجاه برالورو ، وقد كانت ترى فوق السياج غيمة بيضاء من الغبار، ويسمع وقع حواجز الأحصنة ورنين الأكاليل حول أعناقها." بعد قليل ستكون عند مفترق الطريق!" صرخت آنيتا.

كانت العربية قد أصبحت قريبة في ذلك الوقت. ترى هل كانت ستتابع طريقها مباشرة نحو معبر السكة الحديدية باتجاه المدينة، أم أنها ستسلك الدرب الجانبي الذي يؤدي إلى "برالورو"؟ مازال أمامها متراً إلى ثلاثة أمتار وسيتمكن معرفة ذلك بعدها.

وسائل إلى صديق الأمان

تأليف: ألبير كامي

■ ترجمة عماد موعد ■

"العظمة ليست أن تكون في طرف، ولكن أن تمسك الطرفين معاً"

باسكال

إله دينيه لينو...

الرسالة الأولى

كنت تقول لي : "مجد بلادي ليس له ثمن. كل شيء يهون من أجله. وفي عالم لم يعد له معنى، هؤلاء، مثلك نحن الشباب الأمان، لهم الحظ بأن يجدوا ذاك المعنى في قدر أمتهم، عليهم أن يضخوا بكل شيء من أجله". كنت أحبك، ولكن... هنا افترقت عنك. "لا...", كنت أقول لك لا يمكن أن أعتقد بأنه يمكن خدمة هدف نسعي إليه. بكل شيء. هناك وسائل لا يمكن غفرانها. وأنا، أريد أن أتمكن من حب بلادي مع حبي للعدالة، في الوقت ذاته. لا أريد لها أي مجد مصنوع بالدم والأكاذيب. أريد لها أن تعيش في ظل العدالة" قلت لي: "إذا، أنت لا تحب بلادك".

كان ذلك قبل خمس سنوات، ومنذ ذلك الوقت افترقنا. أستطيع أن أقول أنه لم يمر يوم واحد من هذه السنيين الطويلة (الوجيزة جداً والساطعة بالنسبة لكم) إلا وعبارتكم كانت في ذاكرتي. "أنت لا تحب بلادك" حين أفكر اليوم في هذه الكلمات شيء ما يعتصر في حلقي. لا...، لا أحبها إذا لم يكن يعني الحب أن تلغى ما هو

ليس عادلاً في ما تحب، إذا لم يعن أن نسعى أن يكون محبوبنا على الصورة الأكثر جمالاً التي رسمناها عنده. قبل خمس سنوات من هذا، كان أناس كثراً في فرنسا يفكرون كما أفكرون. على الرغم من ذلك، وجد بعضهم نفسه أمام العيون السوداء الصغيرة الإثنى عشر للقدر الألماني. هؤلاء الرجال، الذين لم يحبوا بلادهم، كما تعتقد، عملوا لأجلها أكثر مما لن تفعله أبداً لأجل بلادك، حتى ولو كان بإمكانك أن تعطيها حياتك مائة مرة. لأنهم قهروا أنفسهم أولاً، وهذا تكمن شجاعتهم. غير أنني أتكلم هنا عن طبيعتين للمجد وعن تناقض على أن أوضحه لك.

سنلتقي قريباً، إذا كان هذا ممكناً: إلا أن صداقتنا ستكون قد انتهت. ستكون طافحاً بهزيمتك ولن تشعر بالعار من نصركم القديم، ستتباهي أكثر من كل قواك المحطمة. اليوم، ما زلت قريباً منك بالروح، صحيح أنني عدوك إلا أنني ما زلت صديقاً لك لأنني أمنحك كل أفكارك. غداً سينتهي كل شيء. نصركم لن يستمر، هزيمتك تقترب. على أي حال، قبل أن تدخل في اللامبالاة وعدم الاتكراش، أريد أن أترك لك فكرة واضحة، بأنه لا السلام ولا الحرب جعلاك تتعلم من مصير بلادي.

أريد أن أقول لك، حالاً، أي نوع من المجد يجعلنا نبدأ السير. ولكن، عليك أنت أن تقول أي شجاعة نصفق لها، نحن، شجاعة لا تملكها أنت. شيء لا أهمية له أن تعرف اقتحام النار وأنت تتهيأ لذلك منذ أمد بعيد. وعندما يبدو لك السباق طبيعياً أكثر من الفكر. بالمقابل، إنه لعظيم أن يتقدم المرء نحو التعذيب ونحو الموت، حين يعلم علم اليقين أن الحقد والعنف أشياء عبئية بذاتها. إنه لعظيم أن يقاتل وهو يحتقر الحرب، أن يقبل ضياع كل شيء وهو يقبض على طعم السعادة. وأن يركض نحو الدمار وهو يحمل فكرة حضارة متفوقة. لذلك نحن نجهد أكثر منكم، لأن لدينا ما نواخذ به أنفسنا، وليس لديكم ما تقهرونـه في قلوبكم ولا في فكركم. كان لدينا عدونا... والنصر بالسلاح وحده لا يكفيـنا مثلـكم فأنتـم ليسـ لديـكم ما تـغلـبونـ عليهـ.

كان لدينا الكثير لنتغلب عليهـ، ربما كـي نبدأ الإـغوـاء الدائم حيثـ نـشبـهـكمـ، مـاـدـاـمـ هـنـاكـ دـائـماـ فـيـنـاـ شـيـءـ مـتـرـوكـ لـلـغـرـيـزةـ ، لـاحـتـفـارـ الفـكـرـ ، لـتـقـدـيسـ القـوـةـ ، تـقـضـيـ

فضائلنا الكبرى لإضجارنا ، يشعرنا الفكر بالعار ونحن نتخيل أحياناً بعض الوحشية السعيدة حيث تكون الحقيقة بلا جهد. ولكن حول هذه النقطة.. الشفاء سهل: أنت تشيرون علينا ما يكون عليه الخيال من ذلك ، وهانحن ننهض من جديد. إذا كنت أؤمن ببعض الحتمية للتاريخ، لربما افترضت أنكم بجانبنا خدماً للتفكير ، من أجل ردنا للصواب عندئذ تعود إلينا الروح التي تكون فيها أكثر سعادة.

لكن، ما زال علينا أن نتغلب على هذه الريبة ونحن نتمسّك بالبطولة. أعلم أنك تظنينا غرباء عن البطولة. إنك مخطئ. ببساطة، نمارسها ونرتّب منها في آن واحد. نمارسها لأن عشرة قرون من التاريخ علمتنا الأشياء النبيلة. نرتّب منها، لأن عشرة قرون من الفكر علمتنا فن ما هو طبيعي ومزاياه. لكي مثل أمّاكم، وجب علينا أن نعود من بعيد. ولأجل هذا، نحن متّاخرون عن أوروبية اللاهثة وراء الكذب فيما كنا نبحث عن الحقيقة. لأجل هذا، ابتدأنا بالهزيمة، فيما كنتم تتفضّلون علينا، كما نبحث في قلوبنا فيما إذا كان الحق في جانبنا.

كان علينا أن نظهر ميلنا للإنسان، الصورة التي صنعناها لأنفسنا عن مستقبل سلمي، هذا الاعتقاد الراسخ بأن ثمن أي نصر لا يعوض ما دام أي تشويه للإنسان هو تشويه لا عودة عنه. كان يجب علينا أن نتخلى في آن عن علمنا وعن أمّنا وعن دواعي الحب وعن بغضنا للحرب. كي أقول، كل هذا في كلمة واحدة، أفترض أنك ستفهمها، كلمة آتية مني، أنا الذي كنت تحب أن تصافحه، بأنه وجب علينا أن نكتم شغفنا بالمحبة.

الآن كل هذا اكتمل، كنا بحاجة إلى عودة طويلة، نحن متّاخرون جداً. إنها العودة إلى الفكر التي صنعوا شك الحقيقة، إنها العودة إلى القلب التي صنعوا شك المحبة. هذه العودة هي التي أنقذت العدالة، ووضعت الحقيقة إلى جانب الذين يتسألون دفعنا ثمنها غالباً، دون شك، دفعناه بالإذلال وبالصمت، بالمرارة، بالسجن، بصياغات الإعدام، بالهجران، بالفرقان، بالجوع اليومي، بالأطفال التحليين، وزيادة على ذلك العقوبات الجبرية، إلا أن كل هذا كان طبيعياً. كان يلزمنا كل هذا الوقت، كي نرى إذا كان يحق لنا أن نقتل الإنسان، إذا كان يحق لنا أن نضيف بؤساً لبوس هذا العالم. وهذا الوقت الضائع المستعاد، هذه الهزيمة التي قبلناها وتجاوزناها، هذه الشكوك المدفوعة بالدم، هي التي تعطينا الحق اليوم، نحن الفرنسيون،

بالاعتقاد بأننا دخلنا هذه الحرب بأيدٍ نظيفة - نظافة الضحية والمهزوم - وبأننا سنخرج منها بأيدٍ نظيفة، لكن هذه المرة نظافة النصر الكبير ضد الظلم وضد أنفسنا نحن.

سنكون المنتصرين، إنك لا تشك بذلك. ولكننا سنكون منتصرين بفضل هذه الهزيمة نفسها، بفضل هذه المسيرة الطويلة التي جعلتنا نجد حجتنا، لهذه المعاناة التي شعرنا بها الظلم وأخذنا منها الدرس. تعلمنا فيها سر كل نصر، وإذا لم نفقد، سعرف النصر النهائي. تعلمنا فيها نقيض ما كنا نعتقد أحياناً، الفكر لا يستطيع عمل شيء ضد السيف ولكن حين يتحد الفكر بالسيف فإنه المنتصر الخالد. لأجل هذا، قبلنا الآن بالسيف بعدما تأكدنا أن الفكر معنا. وقد لزمنا لأجل هذا، رؤية الموت والمخاطرة بالموت، لزمنا لذلك النزعة الصباحية لعامل فرنسي يمشي إلى المقصولة، في أروقة سجنه، حاضراً رفقاء، من باب لباب، لإظهار شجاعتهم. لزمنا في النهاية، من أجل أن نستحوذ على الفكر عذاب الجسد، لا نملك إلا ما دفعناه، دفعنا غالياً وسندفع أيضاً، ولكننا نحمل ثقتنا، أسبابنا، عدالتنا: هزيمتكم مقبلة لا محالة.

لم أؤمن أبداً بقوة الحقيقة بذاتها. ولكنني على يقين بأنه في حال امتلاك الحقيقة والكذب قوة متعادلة فإن الحقيقة هي التي تتغلب. توصلنا إلى هذا التوازن الصعب. نقاتل اليوم استناداً إلى هذا الفرق. وسأسعى لأن أقول لك بأننا نقاتل بالضبط لأجل هذه الفروق، إنها فروق لها أهمية الإنسان ذاته. نقاتل من أجل الفارق الذي يفصل التضحية عن الوهم، والطاقة عن العنف، والقوة عن القساوة، لهذا الفارق الدقيق الذي يفصل الخطأ عن الصح، والإنسان الذي نأمله عن الأرباب القدرة التي توقرونها.

هذا ما كنت أريد أن أقول لك، ليس فوق العراق، ولكن من داخل العراق ذاته. بهذا أردت أن أرد على "أنتم لا تحبون بلادكم" التي ما زالت تطاردني. غير أنني أريد أن أكون واضحاً معك. أعتقد أن فرنسا أضاعت قوتها وسيطرتها لوقت طويل ويلزمها لوقت طويل صبر يائس، ثورة حذرة كي تجد حصتها من الفتنة الضرورية لكل ثقافة. غير أنني أعتقد أنها أضاعت كل هذا لأجل أسباب نظيفة. ولأجل هذا، لم أفقد الأمل. هذا هو كل معنى رسالتي. هذا الإنسان الذي رثيت -

منذ خمس سنوات - ترددت اتجاه بلاده، هو نفسه الذي يريد أن يقول لك ولكل هؤلاء من عصرنا في أوربة والعالم: "أنتمي إلى أمة رائعة، مواطبة رغم ركام أخطائها وضعفها، لم تفقد الفكرية التي صنعت كل مجدها، يبحث شعبها دائمًا ومتتفقاً معها دون توقف للتشكل من أفضل إلى أفضل. أنتمي إلى أمة تستأنف منذ أربع سنوات تاريخها والتي من بين الأنماض تستعد بهدوء وبنقة لأن تعمل تاريخاً آخر وأن تجرب حظاً في لعبة دون ورقة رابحة هذه البلاد جديرة أن أحبها جيداً صعباً، متطلباً كحبي. وأعتقد أنها تستحق الآن أن تناضل من أجلها لأنها جديرة بحب كبير، على النقيض من أممك التي لم يكن لها من أبناءها إلا الحب الذي تستحقه، الحب الأعمى. لا يمكن توسيع أي حب لأجلها، هذا ما جعلك تخسر. أنت الذي كنت مهزوماً في انتصاراتك الكبيرة؛ كيف سيكون حالك في الهزيمة التي تتقدم".

تموز ١٩٤٣

الرسالة الثانية

حتى الآن، كلمتك عن بلادي وظننت في البداية أن لغتي تغيرت في الواقع، لم يكن ذلك صحيحاً. وإنما نحن لا نعطي الكلمات ذات المعانى، لم نعد نتكلم اللغة نفسها.

تكتسب الكلمات دائمًا لون الأفعال أو التضحيات التي توحى بها. تكتسب كلمة "الوطن" عندكم بريقاً دموياً وأعمى مما يجعلها غريبة عنى، فيما نحن، نعطي الكلمة ذاتها شعلة الفكر، حيث تكون الشجاعة أكثر صعوبة، حيث يعرف الإنسان على الأقل، ماله وما عليه، لغتي لم تتغير حقيقةً، ما قتله قبل عام ١٩٣٩ هو ما أقوله لك اليوم.

ما سأعترف به الآن، دون شك، سيثبت لك ذلك. في كل هذا الوقت الذي لم نخدم فيه بعناد وصمت إلا بلادنا، لم يغب فينا أبداً فكرة وأمل مزروع فينا منذ الأزل: أوروبة. صحيح أننا لم نعد نتكلم عنها منذ خمس سنوات، لكنك أنت الذي تتكلم عنها بقوة. هنا أيضاً، لم نكن نتكلمن نفس اللغة: أوربيتي تختلف عن أوربيتك..!

لكن قبل أن أتحدث لك عنها، أريد أن أكمل لك على الأقل، أنه بين الأسباب التي تدفعنا لمقاتلتكم (إنها نفس الأسباب التي لأجلها ستنتصر عليكم) لا يوجد ربما أكثر عملاً من علينا، ليس فقط، سلخنا في بلادنا وانتهك جسمنا الأكثر حياء، ولكن أيضاً عرينا من أعلى أحلامنا وقدمتم عننا إلى العالم نسخة كريهة مثيرة للسخرية، أكثر شيء قاسينا منه، هو رؤية تشویه ما نحبه. فكرة أوروبية التي أخذتموها من أفضل ما عندنا لتعطوها معنى عاصفاً اختبرتموه. يلزمها كل قوة الحب من أجل أن تحفظ شبابها وسحرها فينا. هناك صفة لم نعد نكتبها منذ أن سميت جيش العبودية بالأوريبي...! من أجل أن تحفظ لها بعناية المعنى النقي الذي منحناها ولا تتوقف عن امتلاكه، والذي أريد أن أحدثك عنه.

إنك تتكلم عن أوروبية، ولكنها أوروبية مختلفة، بالنسبة لكم، أوروبية ملوكية خاصة. بينما نحن نشعر بارتباطنا بها. أنت لم تتكلموا عن أوروبية إلا حينما فقدتم أفريقية. هذا الحب ليس حسناً. هذه الأرض التي تركت فيها القرون المتعاقبة شواهدنا ليست، بالنسبة لكم، سوى تراجعاً أرغمنتم عليه. أما بالنسبة لنا فهي أفضل أمل. هو أكم الكبير المباغت جاء نتيجة الإرث والضرورة. إنها عاطفة لا تشرف أحداً ولهذا فأنتم تفهمون لماذا أي أوروبي يحمل هذا الاسم لم يعد يريده.

تقولون: أوروبية، ولكنكم تفكرون فيها كأرض جنود، إهراوات قمح، صناعات يديوية فكرٌ منقاد أذهب بعيداً عن الحقيقة؟ على الأقل، أدرك أنكم حين تتكلمون عن أوروبية، حتى في أحسن لحظاتكم، حين تتركون أنفسكم لأكاذيبكم لا تمنعون أنفسكم من التفكير بمجموعة من الأمم الطبيعية المنقادة من المانيا السادة نحو مستقبل وهي دموي. أريد منك أن تشعر جيداً بهذا الفارق، أوروبية، بالنسبة لكم، هذه المساحة المحاطة بالبحار والجبال، المقسمة بالحواجز، ذات المناجم المستغلة، والأرض المزروعة، حيث تلعب المانيا لعبة لا قدر لها إلا المجازفة، لكن بالنسبة لنا هي أرض الفكر حيث تتبع منذ عشرين قرناً مغامرة العقل البشري الأكثر إدهاشاً. إنها الحلبة المميزة التي يناضل فيها إنسان الغرب ضد العالم ضد الأرباب ضد نفسه والتي وصلت اليوم إلى لحظتها الأكثر بلبلةً واضطراباً. ها أنت ترى ليس هناك مقياس مشترك.

لا تخشى استخدامي ضدكم مواضيع دعائية قديمة: فلن أثير المسيحية، هذه

مشكلة أخرى. تكلمت عنها كثيراً أيضاً، ولعبتم دور المدافع عن روما. لم تخسوا من جعل المسيح موضوع دعاية اعتيد عليها منذ أن تلقى القبلة التي كرسه للعذاب. غير أن المسيحية عنصر من الإرث الذي صنع أوروبية هذه، لا يمكنني أن أدفع عنها أمامك لأن ذلك يحتاج لذلة قلب موهوب لله. وأنت تعلم أنتي لست لهذا. ولكن حين أعتقد أن بلادي تتكلم باسم أوروبية وبدفاعها عن أحد عناصرها فإنها تدفع عنها كلها. فإنه لدى أنا أيضاً إرث. إنه في ذات الوقت إرث العديد من أفراد شعب لا ينضب. لإرثي ميزتين: ميزة الفكر وميزة الشجاعة. له فكر متعدد وشعب لا يُعد. أحكم فيما إذا أوروبية هذه والتي تخومها هي نيوغ العظيمين وقلبي العميق من كل شعوبها، تختلف عن هذه البقعة الملونة التي أحقنوها على الخرائط المؤقتة.

تذكر: ذات يوم، قلت لي مستهزئاً من سخطي: "ليس دونكشوت قوة فاوست إذا أراد أن يهزمه". قلت لك حينها: "لم يخلق فاوست أو دونكشوت لهزم أحدهما الآخر، ولم يُدع الفن من أجل أن يجلب الشر للعالم. تحب الصور مليء بالمعانٍ. حسبما كنت ت يريد، كان يجب الاختيار بين هملت أو سيفغرید. لم أرد الاختيار، خاصة، وأنه لم يبدو لي إلا أن الغرب لم يصنع إلا من هذا التوازن بين القوة والمعرفة. كنت تهزاً من المعرفة، ولم تكن تتكلم سوى عن القوة. إنني اليوم أتفهم بشكل أفضل، وأدرك أن فاوست لن يفيدك بشيء. ما دمنا أنا قررنا، في الحقيقة، فكرة أنه في بعض الحالات، الاختيار ضروري. ولكن إذا لم يصنع خيارنا من المعرفة، وإن لم يكن إنسانياً، وإن أمكن فصل القيم الروحية عنه، فلن يكون له أهمية أكثر من أهمية اختيارك.. سئلتك، أنت لم تعرف أبداً، هل أنت ترى، دائماً ذات الفكرة، سنعود من بعيد. ولكننا دفعنا غالياً من أجل حق التمسك بها. ما يدفعني للقول أن أوربتك ليست هي المثلث، لا تدعوا لأي حماس. أوربتك مغامرة مشتركة تتبع على بناءها، رغمًا عنكم، في ريح الفكر.

لن أذهب بعيداً. أحياناً، في انعطاف شارع ما، أثناء الهدنات الصغيرة التي تتركها لنا انساعات الطويلة للكفاح المشترك، أفكر في كل مكانة أوروبية التي أعرفها جيداً. إنها أرض رائعة صنعت بالشقاء وبال تاريخ. أعود إلى هذه الزيارات التي قمت بها مع كل رجال الغرب: الورود في أروقة فلورنسا، القباب المذ لكاوكفيا، هاردمين وقصورها المندثرة، التماثيل "المعوجة" لجسر شارل على

الأولتيفا، الحدائق البهيجية لساالزبورغ. كل هذه الزهور وهذه الحجارة وهذه التلال وهذه المناظر التي مزج فيها زمان الإنسان وزمن العالم الأشجار القديمة وبالصروح. ذكرياتي بنت هذه الصور المترابكة من أجل أن تشكل منها وجهاً واحداً هو وجه وطني الكبير. شيء ما يختنق في حين أذكر أن ظنكم فرض على هذا الوجه الحيواني والمعذب، فرض ظللكم منذ سنين. مع ذلك فإن العديد من هذه الأماكن قد رأيناها معاً. في ذلك الوقت لم أكن أفكر بأنه في يوم ما، كان علينا أن ننchezها منكم. في بعض ساعات الغيط واليأس، كنت آسف بأن هذه الأزهار ما زالت تنمو في أروقة سان ماركو، وأن الحمام ما زال يحلق أسراباً في كاتدرائية سالزبورغ وأن أزهار الجيرانيوم الحمراء تنمو بلا كلل على المقابر الصغيرة في سيليزيا.

لكن في بعض اللحظات أسر بها، ما دام كل هذه المناظر وهذه الأزهار وهذه الأرضي المحروثة، الأكثر قدماً، تثبت لك كل ربيع بأنها من الأشياء التي لا يمكن لكم أن تخنقوها بالدم. بهذه الصورة يمكنني أن أنتهي. لم يكن يكفيني أن أفكر بأن كل ظلال الغرب الكبير، ولم يكن يكفيني أن ثلاثين شعباً معنا: لم يكن بإمكانني أن أستغني عن هذه الأرض. وهكذا فإبني أعلم أن كل ما في أوروبية، الطبيعة والفكر يجدونكم بهدوء، دون حقد مشوش، بالقوة الهدامة للنصر. الأسلحة التي يملكونها الفكر الأوروبي ضدكم هي نفس الأسلحة التي تحويها هذه الأرض المتتجدة دون توقف بتلال الحصاد والنوار. يحمل النضال الذي نقوم به يقين النصر، إذ أنه عنيد كعناد الربيع.

أعرف أنه لن ينتهي كل شيء حين تهزمون. يجب أن تبني أوروبية مرة أخرى. إنها للبناء دائمًا. ولكن على الأقل ستكون، مرة أخرى أوروبية، التي كتبتك لك عنها. لن يضيع أي شيء. تخيل ما نحن عليه الآن: متىقرون من إسبانيا محبون بلادنا، مذكورون بكل أوروبية، وفي توازن دقيق بين التضحية ولذة الحياة، بين الفكر والسيف. أقول لك مرة أخرى، لأنه علي أن أقوله لك، أقوله لك لأنها الحقيقة وستدلك عليها الطريق الذي سرنا عليه بلادي وأنا من وقت صداقتنا: من الآن وصاعداً فينا تفوق سيفتاكم.

نisan ١٩٦٤

الرسالة الثالثة

من الممكن أن يكون الإنسان فان. لكن علينا أن نهلك ونحنا نقاوم، وإذا كان العدم قدرنا، فلا نجعل من ذلك عدالة".

أو بربان، الرسالة ٩٠

ها قد جاء زمان هزيمتكم...

أكتب إليك من مدينة ذائعة الصيت، تصنع ضدكم غداً من حرية. إنها تعلم أن هذا ليس سهلاً، وأنه لابد من اجتياز ليل أشد ظلمة من ذاك الذي بدأ بقدومكم قبل أربع سنوات. أكتب لك من مدينة محرومة من كل شيء: دون ضوء، دون نار، جائعة.. لكنها لم تخضع أبداً، قريباً... ستعصف فيها أشياء وأشياء لم تدركها بعد. إذا كنا محظوظين، سنتلاقى أحدها أمام الآخر سنستطيع القتال ونحن واعين أبعد القضية: لدى فكرة دقيقة عن أسبابك ويمكنك أن تتصور جيداً أسبابي.

هذه الليالي التموزية، خفيفة وتقليلة في الآن ذاته: خفيفة على نهر السين والشجر، تقليلة على قلوب هؤلاء الذين ينتظرون الفجر الوحيد المشتهي. أنتظر وأذكرك: ما زال لدى شيء لأقوله لك. أريد أن أقول كيف كان يمكننا أن تكون متشابهين جداً ونحن، اليوم، أعداء، كيف كان يمكنني أن أكون إلى جانبك ولماذا انتهى، الآن، كل شيء بيننا.

اعتقدنا معاً، لوقت طويل، بأنه لم يكن يوجد في هذا العالم عقل أعلى وأن آمالنا قد خابت. ما زلت أعتقد ذلك بطريقه أو بأخرى، ولكن.. وصلت إلى نتائج تختلف عن تلك التي كلمتني عنها.. منذ سنين كثيرة تحاولون الدخول في التاريخ. أسأعل اليوم فيما لو تبعتك حقاً بما تعتقد به. كنت سأعطيك الحجة لما تتعلمه.. إنه لأمر خطير جداً، يجب أن أقف عنده في لجة هذه الليلة التي تحمل لنا الوعود وتخبئ لكم الوعيد..

أبداً.. لم تؤمن بمعنى هذا العالم، أمنت أن كل شيء فيه سيان: الخير والشر يتحدد حسبما نريد. افترضت أنه في غياب كل أخلاق إنسانية أو إلهية تصبح القيم الوحيدة هي القيم التي يحددها العالم الحيواني: العنف والخداع. استخلصت من ذلك، إلى أن الإنسان لم يكن شيئاً وأنه من الممكن قتل روحه. وأعتقدت أن مهمة

الفرد في الحكايات الأكثر حماقة، لا يمكن أن تكون مغامرة القوة، وعبرته يجدها في حقيقة الغزو. أما الحقيقة، فانا الذي اعتقدت أني أفكر مثلك، فقلما أرى حاجة لمقارعتك، في النتيجة، سوى تلك اللذة القوية للعدالة، التي كانت تبدو لي إذا ما قيست إلى الأهواء المبالغة، أقل عقلانية.

أين الخلاف..؟

قبلت بسهولة أن تأس أبا فلم أرض...
سلمت بظلم ظروفنا ومن أجل أن تجد حلّ زدتها ظلماً..

على النقيض، بدا لي أن على الإنسان أن يدعم العدالة كي يناضل ضد الظلم الأبدى، أن يخلق السعادة كي يحتاج ضد عالم الشقاء. لأنك جعلت من يأسك نشوة، ولكي تتخلص منه بجعله معياراً، قبلت بتدمير منجزات الإنسان. حاربت ضده كي تكمل تعاسته. أما أنا فقد رفضت أن أسلم بهذا اليأس وبهذا العالم المعذب، أردت فقط أن يجد الناس تضامنهم للوقوف ضد قدرهم العنصف.

كما ترى، من ذات المبدأ استخلص كلّ منا عبراً مختلفة. سرت في طريق تخليت فيه عن بصيرتك، وووجدت أنه من السهل عليك (هكذا قلت لامباليًا) أن ينفك عنك إنسان آخر وعن ملايين الآلمن. لأكم سئتم محاربة السماء، واسترحتم في هذه المغامرة المنهكة، حيث مهمتكم بتزّ الأرواح وتدمير الأرض. باختصار، اخترتم الظلم ووضعتم أنفسكم مع الأرباب. لم يكن منطقك إلا منطقاً صورياً.

على النقيض، اختررت أنا العدالة كي أبقى مخلصاً للأرض. بقيت على إيماني أن ليس لهذا العالم معنى أعلى. إلا أني أعرف أن هناك شيء فيه يحمل المعاني: إنه الإنسان.. لأنه هو المخلوقُ الوحيد الذي يبحث عنه. على الأقل، يملك العالم حقيقة الإنسان. ومهمتنا منحه دوافعاً في نضاله ضد القدر نفسه. وليس هناك بواعثًا غير الإنسان. وهو الذي يجب إنقاذه إذا أردنا إنقادَ الفكرة التي تصنع منها الحياة. ابتسامتك وسريرك سيقولان لي: ماذا يعني إنقاد الإنسان؟ سأصرخ بكل ما في: لا يعني ذلك بتراه وإنما منحه الفرصة للعدالة التي لا يدركها أحد غيره.

لهذا، نتصارع..لهذا، وجب علينا أن نتبعكم في طريق لا نريدده، في آخره وجدنا هزيمنا. بما أن ينسكم صنع قوتكم، فإنه من اللحظة التي صار بها منفرداً، مطبيقاً، وانتا من نفسه، أصبح لل Yas قوة دون رحمة، إنها هي القوة التي سحقتنا

حين كنا مترددين وحين كنا لا نزال ننظر إلى الصور السعيدة. كما نعتقد أن السعادة هي الفتح الأكبر ضد القدر المفروض علينا، حتى في الهزيمة، لم يكن يتركنا هذا الأسى.

إلا أنكم فعلتم ما يلزم، دخلنا التاريخ، وخلال خمس سنوات لم يكن بالإمكان الاستماع إلى صوت الطيور في عذوبة المساء. كان علينا أن ن Yas من القوة، ابتعدنا عن الدنيا، لأن كل لحظة منها تمثلت بالصور المميتة. منذ خمس سنوات، لا يُرَى صباح على هذه الأرض دون سكرات الموت، ولا مساء دون سجن، ولا ظهيرة دون مذبحة، نعم، كان علينا أن تتبعكم، إلا أن صنينا الباهر الصعب كان أن نسير خلفك في الحرب، دون نسيان السعادة. في لجة الصخب والعنف، حاول أن تحفظ في قلوبنا ذكرى بحر سعيد، تلة لا تنسى... ابتسامة وجه عزيز. كان ذلك أفضل سلاح لنا، لن نلقيه أبداً. لأنه في اليوم الذي نفقد سنهن موتى مثلكم. بكل بساطة، نعرف الآن أن أسلحة السعادة، كي تتسل، تحتاج لوقت كبير ودم وفير...!

كان علينا أن نصطبغ بفلسفتكم، أن نشبهكم.. قليلاً، اخترتكم البطولة دون موجه، لأنها القيمة الوحيدة التي ظلت في عالم أضاع معناه. وحين اخترتموها كلام، اخترتموها لكل العالم.. ولنا، كنا مجبرين أن نقادكم كي لا نموت.. لكننا أدركنا أن تفوقنا عليكم يمكن في وجود وجه لنا. كل هذا سينتهي.. الآن، بإمكاننا أن نقول لكم ما تعلمناه: إن الشجاعة... شيء قليل الأهمية، أما السعادة فهي الأصعب.

الآن... كل شيء يجب أن يكون واضحاً لك، تعرف أننا أعداء. أنت رجل اللامعنة، وليس هناك شيء في العالم يستطيع أن يكرهه قلبي بهذا القدر. غير أن هذا ما كان إلا شعوراً أعرف - الآن - بواعته. قاتلنا لأن منطقك مجرم كقلبك. وفي الرعب الذي فرضته علينا، خلال أربع سنوات، كان لرشدكم نصيب فيه كما لغيركم. لهذا، ستكون إدانتي شاملة، منذ الآن.. أنت في عيني ميت. ولكن، في الوقت الذي سأحاكم فيه قيادتك الفظيعة، سأذكر أننا، نحن وأنتم، ابتدأنا من العزلة نفسها، إننا، نحن وأنتم، مع كل أوروبية في مأساة الفكر ذاتها. وبالرغم من كل شيء سأحفظ لكم اسم "الإنسان". ولأجل أن تكون مخلصين لإيماننا، فإننا مجبرون أن نحترم فيكم ما لم تتحترمه عند الآخرين. لوقت طويل، كانت تلك ميزةكم

الكبرى. تقتلون ببساطة أكثر منا.. وحتى نهاية الزمن، سيكون هذا مفعم الذين يشبهونكم، أما نحن الذين لا نشبهكم علينا أن نشهد، حتى نهاية الزمن، كي يتلقى الإنسان على أرده أخطاءه تبريره وصكوك براءته.

لأجل هذا، في نهاية هذه المعركة بقلب هذه المدينة التي أخذت وجه جهنم، بالرغم من كل العذاب الموجه ضدنا، وبالرغم من موتنا ومشوهيها وأيتامنا، أستطيع أن أقول في هذه اللحظة نفسها التي ستدمركم فيها دون شفقة، بأننا لا نحقد عليكم. حتى ولو في الغد... إن كان علينا أن نموت كالآخرين لن تكون حاذين أيضاً. لا يمكننا أن نرد عليكم بلا خوف.. فقد حاول أن نكون عقلانيين. ولكن يمكننا أن نرد عليكم بلا حقد... والشيء الوحيد الذي أستطيع اليوم أن أكرهه، أقول لك، هناك ضوابط تحكم بيننا وبينه. نريد تدميركم دون أن نبت روحك.

هذه هي الميزة التي كنتم تتفوقون بها علينا ولا زلتم. إنها ذات الوقت هي سر قوتنا. وهذا ما يجعل ليلى تمر بخفة. قوتنا تفكيرنا في عمق هذا العالم، في عدم رفض مأساة، هي مأساتنا. ولكن في ذات الوقت، قوتنا تكمن في إنقاذهما لفكرة الإنسان من شفا كارثة الفكر، وإنقاذ شجاعة التجدد التي لا تتعب. بالتأكيد اتهاماً للعالم ما زال قائماً. دفعنا غالياً كي لا تبدو ظروفنا يائسة. مئات آلاف الرجال المقتولون في الصباحات الباكرة، جدران السجن الرهيبة، أوروبية العابقة بجثث الملايين من أولادها. كل ذلك من أجل الحصول على اثنين أو ثلاثة من المزايدين التي، ربما، لا تنفع سوى ليموت بعضاً بشكل أفضل. نعم... إنه لشيء يدفع لنيأس. إلا أنه علينا أن نبرهن أننا لا نستحق هذا القدر من الظلم، إنها مهمتنا التي ستبدأ غداً. في ليلة أوروبية هذه، حيث تركض نسمات الصيف، ملايين الرجال المسلمين يستعدون من الآن للقتال. سيبلغ الفجر وتجيء هزيمتكم. أعرف أن السماء التي لم تبال بانتصاراتكم الوحشية لن تبال بهزيمتكم. اليوم لا أنتظر منها شيء. إلا أنها على الأقل ساهمنا في إنقاذ الإنسان من العزلة التي أردت وضعه فيها. لاستخفافكم بهذا الإخلاص للإنسان فإنكم، بالألاف، ستموتون بالعزلة.

الآن أستطيع أن أقول لك وداعاً.

تموز ١٩٤٤



الثور المربوط (*)

تأليف:

هيكستور هوغو موئرو (الساقي)

■ ترجمة: محمد ياسر الأحدب ■

أمضى ثيوفيل إيشلي حياته ممتهناً رسم قطعان الماشية وذلك بسبب تأثير البيئة المحيطة. ولكن ليس للمرء الظن أن إيشلي ذاك قد عاش عمره في مزارع تربية الماشية وانتاج الألبان أو في صحبة الحيوانات، فقد كان منزله عبارة عن بيت ريفي صغير أشبه بحديقة عامة متuadaً مكانه بعيداً في نهاية المقاطعة وكأنه في ذلك يهرب من وجوده في محيط ريفي. وفي محاذاة أحد أطراف الحديقة يرproc للعين منظر صغير أخذ لمرج أخضر يربى فيه جار مقدم بقرات صغيرات بديعات من سلالة (تشانل آيلاند). وعند الظهيرة تقف تلك البقرات لترعى، والعشب الأخضر الطويل يعلو أعناقها، تحت ظلال من شجر الجوز، إلا أن حزماً من أشعة الشمس تخترق هذه الأشجار فتسقط لطخاً على فراء البقرات الذي يشبه في نعومته وملاسنته فراء الفثران. وسبق لايشلي أن رسم صورة جميلة لبقرتين حلوبين وادعنتين فوق مرج أخضر وتحت شجرة جوز تخترقها أشعة من الشمس. وقد عرضت الأكاديمية الملكية حينئذ تلك الصورة على جدران معرضها الصيفي، فهي تشجع العادات المنهجية بشكل منتظم عند طلابها الشباب. ثم قام إيشلي برسم صورة تشيع الرضى والقبول لقطيع ناعس جميل تحت أشجار الجوز. ولما كانت الحاجة هي التي دفعته للبدء برسم هكذا مواضيع، كانت هي نفسها التي دفعته لأن يستمر. وكان قد الحق لوحته التي سماها (سلام وقت الظهر) التي رسم فيها بقرتين لونهما رمادي باهت يميل إلى البنفسجي تحت شجرة جوز، الحلقها بلوحة أخرى سماها

* هيكستور هوغو موئرو (التوحش والوحش الخارقة). لاتشفن. Beasts and super.

(ملاذ منتصف النهار) عبر فيها عن بقريتين رماديتين باهتتين تقفان تحت شجرة جوز. وبسبب النجاح الذي لاقاه تتابعت لوحاته: (حيث يتوقف الذباب الهائم عن الإزعاج) و(ملجاً للقطيع) و(حلم في ديريلاند) وهي كلها أعمال تناقض بقرات ذوات لون رمادي باهت تقف تحت أشجار جوز. أما المحاولات الثالثة قام بها قاصداً الانحراف عن خطه الذي اتبعه فقد طبعنا بالفشل الذريع وهما: (سلحفاة السلام تخاف من العصفور الدوري المعتمدي) و (ذئاب فوق البرج الروماني) حيث ردتا إلى مرسمه كما لو أنهما مظهر مقاوم من مظاهر الزندقة والكفر. فعاد إيشلي أدراجه ليكون محظوظاً أنظار الجمهور ثانية من خلال لوحته (ركن ظليل تحلم فيه البقرات الحلوب الناعسات).

في وقت لطيف من أوقات الظهيرة وبينما كان يضع لمساته الأخيرة في لوحة لعشب يغطي أحد السهول، جعلت جارته أديلا بينغسفور تدق باب مرسمه الخارجي بعنف وإلحاح. ثم قالت تفسر اقتحامها العنيف للمكان: - "هناك ثور في حديقتي..." .

قال إيشلي بشروط هو أقرب ما يكون إلى الحماقة: - "ثور، أي نوع من إنثieran هو؟"

وأجابته وهي تطبق فكيها: - "لست أعلم نوعه، لعله ثور عادي أو ثور حديقة إذا ما استعملنا التعبير العادي إلا أن النوع الذي لا أحبذه هو النوع الدائقي؛ فحديقتي قد تم تسويتها لاستقبال موسم الشتاء ولن يحسن الثور الذي يصلو ويوجول فيها من وضعها. كذلك فإن أزهار الأقوان ما لبثت أن تفتحت."

و سأل إيشلي: - "كيف دخل الحديقة؟"

فقالت المرأة بنفذ صبر: - "أتصور أنه دخل من البوابة فليس بإمكانه تسلق الجدران ولا أظن أن أحداً ما قد ألقاه من الطائرة كضرب من الدعاية والإعلان. إن السؤال الملحق والمهم هو كيف سيتم إخراجه لا كيف دخل."

قال إيشلي: "الآن يريد الخروج؟".

بغضب متفاقم أجابته أديلا: - "إذا كان متلهفاً لذلك. يبدو أنه كان على المجيء لأنتحدث عنه ولكنني في الواقع وحيدة تماماً؛ فالخادمة تقضي أمسيتها

■ الثور المربوط ■

خارج المنزل والطباخة مستلقية تعاني من آلام عصبية، ويبدو أن كل شيء تعلمه في المدرسة أو فيما تلاها حول كيفية إخراج ثور من حديقة صغيرة قد فرّ من ذاكرتي الآن. كل ما استطعت التفكير به هو كونك رسام الماشية فقد ظننت أنك على دراية أكثر مني بالمواضيع التي ترسمها ولعلك قادر على مساعدتي قليلاً، لكن من المحتمل أنتي أخطأت التقدير".

قال إيشلي موافقاً: "إنني بالتأكيد أرسم بقرات حلوب ولكن ليس باستطاعتي الزعم أنه قد سبق لي أن جمعت ثيراً ضالة. لقد شاهدت ذلك في فيلم سينمائي طبعاً ولكن كان ثمة دوماً جياد والعديد من الأشياء الأخرى المساعدة. كذلك فإنه ليس بالإمكان التكهن بمقدار الصور المزيفة في فيلم كهذا".

لم تتبس أديلاً بینت شفة ولكنها يممّ وجهها صوب حديقتها. كانت تلك الحديقة عادية معندة البسطة لكنها -إذا ما قورنت بحجم الثور- بدت صغيرة ضئيلة. لقد كان وحشاً ضخماً متتوّع اللون مزركاً، أحمراً فاتحاً عند الرأس والكتفين متدرجاً إلى أبيض متّسخ عند الخاصرة والأجزاء الخلفية، وكانت أذناه مغطّاتان بالشعر وعيّاه محمرتان محتقّتان بالدم. وظهرت علامات الشبه بينه وبين بقرات الحقل المعشوّب الصغيرات اللاتي تعود على رسمهن، كمثل علامات الشبه التي بالإمكان إيجادها بين زعيم قبيلة كردية من الرجال وبين نادلة يابانية كاعب في مشرب الشاي. ربض إيشلي على مقربة من البوابة يدرس مظاهر الثور وتصرفاته، بينما استمرت أديلاً بینغسفورد صامتة مطرقة. ولما لم يعد يتحمل ذلك الصمت، ألقى على مسامع جارته أخيراً هذه العبارة: -"إنه يأكل زهارات الأشواخ...".

فقالت بمرارة: -"كم كنت قوي الملاحظة... يبدو أنك تلحظ كل شيء. في الحقيقة لقد غيب في فمه هذه اللحظة ست زهارات أشواخ".

كانت الضرورة لفعل شيء ما تزداد إلحاحاً، مما دفع إيشلي ليخطو خطوة أو اثنتين باتجاه الثور وأنشأ يصفق ويصدر أصواتاً صاخبة مثل "هش" و"شو" على التوالي. وإذا حدث وأن سمعه الثور، فإنه لم يلق بالأولم يعبأ بأمره.

وتحدّثت أديلاً: -"إذا قدر لبعض الدجاج الدخول إلى حديقتي، فلسوف أستدعّيك لتخرّجهم لي. إن طريقتك بإصدار "شو" جميلة. بالمناسبة هلا أخرجت

هذا الثور من هنا؟ لقد بدأ يأكل أزهار الـ(المدموزيل لوير بيكوت) الآن". وقالت عبارتها الأخيرة هذه بهدوء مثلاً كما لو أن برقة لامعة كانت تتسرّع انسحاقاً في فمها الكبير.

قال إيشلي: - "بما أنك تحدثت بإسهاب عن أنواع أزهار الأقحوان، فلست أمانع في أن أذكر أن هذا الثور متعدد من منطقة اركشاير".

لكن أدلة خرجت من نطاق هدوئها المثلج وشرعت تكلم إيشلي بلهجة جعلته يتقدّم بشكل فطري بضع خطوات أقرب إلى الثور، والنقط بعدها عود بازلاء وقد ران عليه بعض التصميم ثم رمى الثور في خاصرته المرقشة. ووقف الثور للحظة عملية هرس أزهار الـ(مدموزيل لويز بيكوت) لتضاف بذلك إلى سلطة بتلات الزهور التي في معدته، وأخذ يحدّج من يرميه بعيدان البازلاء بنظرات ثابتة ملؤها التساؤل. كذلك حدّجته أدلة بنفس النظارات إلا أنها شفعت نظراتها تلك بشكل واضح بالmızيد من العداوة والبغضاء. وبما أن الثور لم يخوض رأسه ولم يضرب الأرض بحافره، غامر إيشلي بالتدريب على رمي الرمح بعد بازلاء آخر. وبدأ الثور مدركاً أن عليه مغادرة المكان فما كان منه إلا أن سارع بالقيام بأخر قطعة من حوض أزهار الأقحوان، وبسرعة تخطي الحديقة فركض إيشلي يريده استدراجه إلى البوابة ولكنه لم يفلح إلا في تعجيل خطواته من المشي إلى الهرولة. ورانت على الثور سيماء التساؤل لكن التردد لم يعرف إليه طريقاً وهو يعبر قطاعاً صغيراً من الأرض المعشبة التي سمتها مضيقه ملعب الكروكيت، واتخذ طريقه في النافذة الفرنسية نحو غرفة الجلوس. وفي الداخل كان ثمة بعض أزهار الأقحوان وبعض المزروعات الخريفية الأخرى موضوعة في مزهريات، لذلك استأنف الثور عملياته الرعوية.

في اللحظة ذاتها تخيل إيشلي أن علائم نظرة نادرة قد لاحت على عيني الحيوان، نظرة تدل على الوقار. ولم يحاول التدخل باختيار الأخير بيئته المحبيطة.

- "لقد طلبت منك يا سيد إيشلي أن تستدرج هذا الوحش خارج حديقتي ولم أطلب أن تدعه يدخل بيتي. إذا كان لابد من وجوده عندي، فإنني أفضل أن يكون في الحديقة بدلاً من غرفة الجلوس. "كذلك قالت أدلة بصوت مرتجف.

قال إيشلي: "إن تجميع القطعان ليس من اختصاصي أذكر أنني أخبرتك بهذا

الأمر عندما كنا في الخارج".

فأجابته بحدة وحمية: - "أوافقك الرأي تماماً فان رسم صور جميلة لبقرات صغيرات جميلات هو ما يناسبك. لعلك تود أن ترسم لوحة طيبة لذلك الثور الذي يتصرف وكأنه في بيته داخل غرفتي".

عندئذ، بدا إيشلي وكأنه قد تأثر بحمية أديلا فبادر يغدو الخطى مبتعداً.

- "إلى أين أنت ذاهب؟ كذلك صرخت أديلا تباديه.

وكان جوابه -"لأحضر أدواتي.."

- "أدواتك؟ لن أدعك تستخدم وهقاً، فلسوف تتحطم الغرفة إذا جرى فيها صراع".

إلا أن الفنان انطلق خارج الحديقة، وفي غضون دقيقتين اثنتين قفل راجعاً ينوء بنقل مسند لوح الرسم وأدوات الرسم ومواده.

قالت أديلا وقد استنتجت مراده: - "أو تقصد أنك تود الجلوس بهدوء لرسم ذلك المتواحش بينما يقوم بتدمير غرفتي؟".

"لقد كان هذا اقتراحك". كذلك قال وهو يضع القماش على اللوح.

- "إنني أمنع هذا، أمنعه بصرامة". قالت ذلك مزمرة.

- "لا أجد أي علاقة لك بهذا الأمر، فليس باستطاعتك الادعاء أن هذا الثور يخصك، حتى بالتبني".

فجاء جوابها الغاضب الحاد: -"يبدو أنك نسيت أنه في غرفتي يأكل أزهاري..".

قال إيشلي: -"يبدو أنك نسيت أن الطباخة تعاني من آلام عصبية ولربما تحاول أن تغط في نوم هادئ ف يأتي صراخك ليوقظها. إن مركزنا الاجتماعي يتطلب منا أن يكون مبدأنا الذي يحتذى مراعاة وضع الآخرين".

- لقد جن الرجل "كذلك قالت أديلا بشكل مأساوي متعجبة.

لكن بعد برهة كانت إمارات الجنون تظهر على أديلا نفسها، فقد أنهى الثور عملية رعيه لأزهار الأصص وغطاء أزهار (إسرائيل كالدش) ولاح عليه أنه يفكر

في ترك مسكنه الضيق بعض الشيء. ورأى إيشلي ما يعتوره من تململ واضطراب فعاجله برمي باقة من أوراق نبات فرجينيا الزاحف لكي يغريه بإطالة المكوث.

ثم أبدى بعد ذلك هذه الملاحظة: - لم أعد أذكر كيف يساق ذلك المثل القائل... ربما هكذا: إن وجبة عشب حيث يكون الحب خير من ثور مربوط حيث تكون الكراهة. يبدو أن، كل عناصر ذلك المثل في متناول أيدينا الآن.

- سوف أذهب إلى المكتبة العامة كي أحلمهم على مكالمة الشرطة وإحضارها،.. كذلك أعلنت أدلة وقد انتابها غيظ وغضب واصحين ثم غادرت. ولعل الثور، بعد انسلاخ بضع دقائق، قد فطن إلى أن من المحتمل أن يكون الكعك بالزيت وجذور (المانغولد) المفرومة بانتظاره في إحدى الحظائر لذلك ارتأى أن يغادر الغرفة متخطياً إياها بمزيد من الحذر والانتباه.

وأنشأ يحدق باهتمام متسائلاً نحو الإنسان الطفيلي الذي لم يعد يرميه بعيداً البازلاء. بعدها تحرك ببطء لكن بسرعة خارج الحديقة. ولم يأل إيشلي جهداً في جمع أدواته واللحاق بالثور النموذجي تاركاً وادي القنابر للطباخة وألامها العصبية. كانت الحادثة المروية تلك نقطة انعطاف في حياة إيشلي الفنية، فقد كانت نوحته (ثور في غرفة الجلوس في نهاية فصل الخريف) إحدى اللوحات الناجحة التي أثارت ضجة وإثارة في صالون باريس الفني اللاحق. وعندما عرضت فيما بعد في معرض ميونيخ، قامت بشرائها الحكومة الباباوية على الرغم من العروض الجريئة التي قدمتها ثلاثة شركات لتقسيط اللحوم. منذ ذلك كان نجاحه ثابتاً ومستمراً، كما أصبحت الأكاديمية الملكية ممتنة له فأفردت مكاناً بارزاً على جدرانها بعد سنتين للوحته الضخمة المسماة (القرود الهمجية تحطم مخدع السيدة).

قام إيشلي بتقديم شتلة أخرى جديدة من نبات (إسرائيل كالدش) ونباتين ذوا أزهار مكتملة التفتح من نوع (مدام أندريله بلوزيت) لجارته أديلا. لكن شيئاً يدل على المصالحة الحقة لم يكن ليحدث بينهما.

للمؤلف (ساافي) من كتاب (الوحوش والوحش الخارقة) يقلم محمد ياسر الأحدب

Foreign Literature Quarterly
No. 93 , Twenty Third Year Winter 1997.

Edirorial , by Dr . Bouthaina Shaaban

Contents

Articles

1. Translation between Originality and Objective Dr . Fouad Abdol Mutalib .
2. The Art of Translation by Abdol Wahab Mdouar
3. Thematic Criticism by Michael Kolo , Tr . by Dr. Ghassan Said .
4. From Science to Literatur , by Rolan Part tr, by Dr. Munzir Ayachi
5. Modern Song poem by Graham Howe , Tr . by Aissa Saman
6. Elements of Irony , From Miowick's book the Irony's Compass , tr. by De . Mahmoud Khudor Kharbutli and Dr . Khalid Suleiman
7. Prophets in thier Countries , by yerina Strlkona tr . by Dr. Atif Abo Jamra
8. A Selection of poems by the German poet Haynrich Hayneh , tr . by . Dr. Abdo Aboud .

Story

1. The Bridge . by the yougslavian poet , Ayfo Andrikch , tr. by Dr . Dia Al Sadiki
2. Report , a story by the Italian writer Dino Boutrani tr. by Samir al Kasir
3. Letters to a German Friend , by Albir Kami , tr . by Iman Mouad
4. The Shackled Ox , by Hictor Hugo Monro , tr . by Muhamad yaser al Ahdad .

□□

الآداب الأجنبية - العدد "٩٣" السنة الثالثة والعشرون
شتاء ١٩٩٧ - عدد منوع

المحتويات :

الافتتاحية - موقف - د. بشارة شعبان .

المقال :

١. الترجمة بين الأصلية والدلالة - د. فؤاد عبد المطلب.
٢. فن الترجمة - عبد الوهاب مدور.
٣. النقد الموضوعي - تأليف ميشيل كولو - ت: د. خسان السيد
٤. من العلم إلى الأدب .تأليف رولان بارت . ت. د. منذر عياشي
٥. القصيدة الغنائية الحديثة. بقلم غراهام هاروت. عيسى سمعان
٦. عناصر المفارقة: من كتاب ميويك: بوصلة المفارقة، ت. د. محمود خضر خربطي و د. خالد سليمان
٧. أنباء في وطنهم بقلم: يرينا ستريلوكونا. ت. د. عاطف أبو جمرة
٨. مختارات من شعر الشاعر الألماني هاينريش هانيه. ت. د. عبده عبود

القصة :

١. الجسر : قصة قصيرة للكاتب اليوغسلافي آيفو أندربيتش. ت. د. ضياء الصديقي
٢. المذكرة : قصة للكاتب الإيطالي دينو بوتزاني. ت. سمير القصیر عن الإيطالية
٣. رسائل إلى صديق ألماني. تأليف أليبر كامي - ت. عماد موعظ
٤. الثور المربوط : تأليف هيكتور هوغو مومنرو. ت. محمد ياسر الأحدب (عن الانكليزية).

AL-ADAB AL-AJNABIYYA
(Foreign Literature Quarterly)
NO. 93



ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر ٣٥ ليرة سورية
وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو ما يعادلها